البيان

مجلة أدبية ثقافية شهرية
تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت
صدر العدد الأول سنة 1966
العدد 405 ابريل 2004

عبدالرحمن منيف.. الغربة والرحيل
عبدالله خلف

التطبب بالأدب!
د. هيفاء السنعوسي

العرب يحترمون.. مجانينهم!
ميشيل فوكو - د. الزواوي بغورة

القراءات: «عبث الأشياء الصغيرة» و«رؤيا البرج»

الدراما بخلفية تاريخية
ناصر محمد

«متاعب صيف» بين عبدالعزيز السريع وسليمان الخليفي

«الدراويش» لحظات تتوقف «التمساح»

أنفاس سياسي: قصص قصيرة

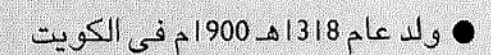


لمحات سامي محمد: لابد من وعي سياسي





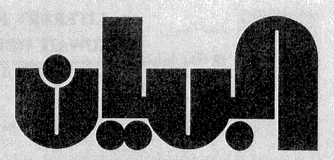
راشد السيف.. «الغائص» في بحور اللؤلؤ والمعرفة



- ولد عام 1318هـ 1900م في الكويت
- درس وحفظ القرآن الكريم منذ نعومة أظفاره وتعلم شيئاً من الحساب.
- عمل بحاراً رغم صغر سنه وذلك بسبب الظروف القاسية التي مرت بأسرته بعد رحيل والده.
- أصبح غواصاً ماهراً يشار إليه بالبنان وكان أطول الغواصين نفساً.
- كان مولعاً بالقراءة والشعر ولم يمنعه شظف العيش وقسوة الحياة من متابعة هواياته الأدبية.
- تابع دراسته فيما بعد ودرس العقائد والفقه والبلاغة والبيان.
- في السابعة عشرة من عمره التحق بسلك التدريس وأصبح مدرساً في مدرسة الأيتام الأهلية التي أنشأها المرحوم شملان بن سيف الرومي.
- كان شاعرنا يدرس طلبته شتاء ويذهب إلى الغوص صيفاً.
- اختارته المعارف ليكون أحد مدرسيها في المدرسة المباركية ثم مدرساً في المدرسة الأحمدية.
- أصبح ناظراً للمدرسة الأحمدية ثم اعتزل المنصب بعد خلافات مع المعارف حول طريقة التدريس ومطالبته بإعطاء حرية أكثر للطلبة.

توفي رحمه الله تعالى عام 1972 للميلاد.

(نماذج من قصائده ص 91)



العـدد 405 ابريل 2004

مجلـة أدبيـة ثقـافيـة شهـريـة تصـدر
عـن رابطـة الأدبـاء فـي الكـويـت

(صدر العدد الأول في أبريل 1966)

ثمن العدد

الكويت: 500 فلس، البحرين: 750 فلسا، قطر: 8 ريالات، دولة الإمارات العربية المتحدة: 8 دراهم، سلطنة عمان: ريال واحد، السعودية: 8 ريالات، الأردن: دينار واحد، سورية: 50 ليرة، مصر: 3 جنيهات، المغرب 10 دراهم.

الاشتراك السنوي

للأفراد في الكويت 10 دنانير.
للأفراد في الخارج 15 ديناراً أو ما يعادلها.
للمؤسسات والوزارات في الداخل 20 ديناراً كويتياً.
للمؤسسات والوزارات خارج الكويت 25 ديناراً كويتياً أو ما يعادلها.

المراسلات

رئيس تحرير مجلة البيان ص.ب34043 العديلية - الكويت الرمز البريدي 73251 - هاتف المجلة: 2518286 - هاتف الرابطة: 2518282 / 2510602 - فاكس: 2510603

موقع رابطة الأدباء على الإنترنت
WWW.KuwaitWriters. Net

البريد الإلكتروني
Kwtwriters@ hot mail.com

قواعد النشر في مجلة «البيان»:

مجلة «البيان» مجلة أدبية ثقافية، تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت، وتعنى بنشر الأعمال الإبداعية والبحوث والدراسات الأصيلة في مجالات الآداب والعلوم الإنسانية، ويتم النشر فيها وفق القواعد التالية:

1 - أن تكون المادة خاصة بمجلة البيان وغير منشورة أو مرسلة إلى جهة أخرى.
2 - المواد المرسلة تكون مطبوعة ومدققة لغويا ومرفقة بالأصل إذا كانت مترجمة.
3 - يفضل إرسال المادة محملة على فلوبي أو CD .
4 - موافاة المجلة بالسيرة الذاتية للكاتب مشتملة على الاسم الثلاثي والعنوان ورقم الهاتف.
5 - المواد المنشورة تعبّر عن آراء أصحابها فقط.

LITERARY JOURNAL ISSUED
BY KUWAIT WRITERS ASSOCIATION
(405) April - 2004



Al Bayan

Editor-in-chief
Abdullah Khalaf

**Correspondence
Should Be Addressed To:
The Editor:
Al Bayan Journal
P.0. Box: 34043 Audilyia -kuwait
Code: 73251 - Fax: 2510603
Tel: (Journal) 2518286 - 2518282-2510602**

عبدالرحمن منيف.. في الهجرة.. والغربة.. ثم الرحيل

بقلم: عبد الله خلف

عبدالرحمن منيف مفكر تناقلته الأيام بين عدة أقطار عربية، وكان يشبّه نفسه في عدم استقراره بالمتنبي الذي كان يتنقل حسب أهوائه الفكرية ولا يستقر على حال.. انغمس في السياسة ولم يعرف بها، هو قانوني لحيازته على إجازة الحقوق من القاهرة ولم يعرف مع القانونيين.

عمل خبيراً في مجال النفط بعد أن تخصص في اقتصاديات النفط في يوغسلافيا سنة 1961م ولكن أضواء الأدب قد أحاطت به ولم يعرف بغير أديب روائي.

هو من مواليد 1923م من أب سعودي وأم عراقية.. أقام في الأردن ودرس مراحل تعليمه الأولى هناك حتى أكمل المرحلة الثانوية ثم ذهب إلى بغداد فالتحق بجامعتها ولكنه طرد منها عندما احتج مع طلبة على توقيع حلف بغداد سنة 1955م.

عرف بالأضواء الأدبية التي أحاطت به من خلال أعماله الروائية: «الأشجار واغتيال مرزوق» 1973م، «قصة حب مجوسية» 1974م، «شرق المتوسط» 1975م، «النهايات» 1977م، «حين تركنا الجسر» 1979م، «سباق المسافات الطويلة» 1976م، «عالم بلا خرائط» 1982 بالاشتراك مع جبرا إبراهيم جبرا، خماسية «مدن الملح»، «لوعة

الغياب» ١٩٩١م، «أرض السواد» ثلاثة أجزاء.. وله كتب أخرى في فن الرواية والاقتصاد والسياسة.

وقد عرف بأنه الأديب الباحث عن وضع سياسي أفضل لأمته، وكلما علق آماله على وضع تردى ذلك الوضع بشخوصه التي تعلق بها واندفع هائماً وراءها، وقد رأى في رموز سياسية أمل الإصلاح ليس في مواقعهم بل في مواقع الآخرين، انتظر اتساع رقعة الأمل.

ولكن الواقع كان في غير ذلك، اعتبره بعض النقاد ضمن أصحاب الأدب الحداثي الرامي إلى إصلاح السياسة، فجل ركابه في الرواية المطولة وهناك من جعله رائد الحداثة الروائية وضمن مجموعة كانت لهم رؤية في الإصلاح السياسي مثل صنع الله إبراهيم وحيدر حيدر وجمال الغيطاني والطاهر وطّار وإبراهيم جبرا.

أراد الإصلاح لأرض الملح وأرض السواد ولكنه كلما اقترب من الواقع أحس بظمأ العطشان المطارد للسراب في صحراء قاحلة.. بعد وفاة عبدالرحمن منيف تقدمت جريدة «الشرق الأوسط» بسؤال وجهته إلى الدكتور منصور الحازمي أستاذ الأدب في جامعة الملك سعود ورئيس فريق التحرير لموسوعة «الأدب العربي السعودي» حول غياب الروائي عبدالرحمن منيف عن الموسوعة التي أهملته ولم تورده مع أدباء السعودية، فأجاب الدكتور الحازمي:

صحيح أن عبدالرحمن منيف أديب سعودي ولكنه نشأ وترعرع خارج المملكة السعودية، في سوريا والعراق والأردن وأنتج وأبدع في جو آخر لذلك فقد تأثرت أعماله وإبداعاته بمناخ مختلف.. وتميزت أعماله بظروف مختلفة وصفات معينة، تماماً هو يشبه الأدباء المهجريين، فهل نحسب إيليا أبي ماضي أو جبران خليل جبران ضمن الأدباء السوريين أو اللبنانيين؟ ما أستطيع قوله هو إن عبدالرحمن منيف يشبه إلى حد كبير أدباء المهجر الذين اشتركت في أعمالهم ظروف وخصائص مختلفة عن البيئة الأصلية لمجتمعاتهم وأحيانا فليس بالإمكان أن ينتجوا هذا الأدب في بلدانهم الأصلية.. إن هذا الرد من الدكتور منصور الحازمي قد يكون دبلوماسياً، وجد له منفذاً قريباً فخرج منه، ولكن المثل الذي ضربه بإيليا أبي ماضي وجبران فيه بعد عن الواقع فهما من أدباء الصف الأول اللبناني، في هجرتهما وفي لقائهما في لبنان.. أبوماضي من مواليد المحيدثة في بكفيا توفي في نيويورك ولكن لا يعرف إلا بكونه لبنانياً ومن أدباء المهجر، وجبران لا يعرف غير أنه أديب لبناني من بلدة بشرّي، توفي في نيويورك.. وهو رئيس الرابطة القلمية..

وهي رابطة اتخذت من الحداثة والتجديد منهجاً لها وأعضاؤها من دول المشرق العربي.. أما الهجرة واختلاف مواطن الإبداع فلا ينزع ذلك جنسية

الكاتب.. أو انتماءه الوطني.. ولو أخذنا برأي الدكتور منصور الحازمي لتداخلت الإنتماءات وصار كل كتاب يصدر لأديب في بلد نازعاً لإنتمائه. إن معظم الكتاب المشهورين في العالم قد أبدعوا في هجراتهم، وأقاموا في مواطن بعيدة عن أوطانهم، ولم يسلخهم أحد من هويتهم، وبقي رسوخهم حيث غرسهم الأول، وإن كان التجوال والإقامة في أوطان عربية.. وقد لا تؤلم الإنسان الهجرة إلى حيث شاء، ولكنه يتألم عندما يُهجّر ويرغم على النأي..

في لقاء أجراه لجريدة «الحياة» الأستاذ سعيد الشحات في 8/2/2004م حاوره عن «مدن الملح» قائلاً: تجمع في «مدن الملح» بخماسيتها الروائية كل خصائص الحياة في منطقة الجزيرة العربية عبر مراحل تطورها.. وتتضمن مداخلها خبرة عالية بالأمكنة واللغة والشخصيات، على الرغم من أن منيف قد عاش طويلاً بعيداً عنها ولما سأله: هل المؤثر في ذلك الثقافة الشفاهية التي ذكرها وتعامل معها منذ طفولته أم كانت هناك مؤثرات رئيسة أخرى.

أجاب عبدالرحمن منيف سائله قائلاً:

ذاكرة الطفولة هي ذاكرة قادرة على الامتصاص وعلى تكوين ظروف تبقى مع الإنسان حتى مرحلته الأخيرة، وللبيئة والأمكنة دور مهم أيضاً، تحفظ أهميته تلك الذاكرة، وأوضح أن موضوع النفط شغلني فترة طويلة كدراسة، وظل هاجساً عندي يزيد بين الحين والآخر، لاعتقادي بأنه أحد أهم العوامل التي شكلت الخارطة العربية سياسياً واقتصادياً في عصرنا الحديث وبالتالي لابد من الاشتباك معها، واعتبرت أن القيام بهذا الدور لابد وأن يتم بمعرفة حقيقية وإلا سأرتكب خطأ كبيراً.. فبحثت عن كل وسائل المعرفة الخاصة وكل ما يتعلق بها من ممارسة واحتكاك وخيال فمدن الملح ليست تاريخاً وإنما في المحصلة النهائية رواية وبالتالي يظل عنصر الخيال عنصراً مهماً ورئيساً.. وفي الرواية حاولت قراءة الحاضر والماضي في واقعنا، وتأثيرهما على المستقبل.. ومضى منيف قائلاً: اعتبره عملاً مثل مدن الملح لم يأت نتيجة عامل واحد بل نتيجة عوامل متعددة، حاولت به الاجتهاد في موضعين (النفط) و(الصحراء).. وإذا كان البحر قد وجد اهتماماً كبيراً في الحضارة الغربية وتصدر اهتمام عديد من المثقفين والفنانين والمبدعين في تصويره والتعبير عنه من جانب العنف والخطر والالتقاء مع الآخر فإن المنطقة العربية لديها الصحراء ولاتزال في موضعها بكراً، تحتل 80٪ من المساحة الإجمالية، إلا أننا لانزال نجهلها ولا نغوص في أغوارها، والنفط قد قلب حياتنا رأساً على عقب وأتمنى لو تناوله آخرون، واحتل مكانة أكبر في الأدب العربي.. عبدالرحمن منيف، آفاق وأبعاد وجوانب عديدة تحتاج إلى دراسات وبحوث أشمل وهذه إطلالة خاطفة عليه بعد رحيله.



■ الأدب علاج نفسي

د.هيفاء السنعوسي



بقلم:
د.هيفاء السنعوسي
(الكويت)

● حينما يتحول الشعر والقصة إلى أدوات للشفاء!
● التطبب الشعري يعود إلى القرن الأول الميلادي
■ د. فوكس تخلص من آلامه الجسدية بأن صبها على الورق

تتصاعد موجة الاهتمام بالكتابة الأدبية كعلاج نفسي فعّال في العبور من نفق القلق والتوتر النفسي في العيادات النفسية والمكاتب الاستشارية والتأهيلية في أمريكا والدول الأوربية. فلم يعد الشعر والقصة والمسرحية إبداعات أدبية محصورة في إطار عشاق الأدب ومتذوقيه، وإنما تحول الأمر إلى اهتمامات الباحثين البارزين في علم النفس وعلم الاجتماع والفلسفة والعلوم الأخرى في الجامعات الأمريكية والأوربية. وقد اعتنى

الباحثون في ميدان علم النفس بشكل خاص بدراسة ظاهرة التأثير النفسي للأدب في نفوس المتلقين وليس فقط في نفوس المبدعين. وأكدت النظريات الحديثة جداً بأن الكتابة بأنواعها قد تكون مساراً علاجياً مهما لمن يعاني من آلام نفسية ومشاكل اجتماعية تؤرق حياته. ولكننا سننحصر في دراستنا هذه في إطار الشعر والقصة فقط.

حينما نتفحص القصائد والقصص التي كتبت منذ العصر القديم، فإننا حتماً نكتشف بأننا أمام تجارب شعورية تعكس فكر صاحبها ونفسيته في لحظة ولادة العمل الإبداعي، فلن يكون غريباً أن نقول بأن القصيدة منذ العصور القديمة كانت وعاءً للموقف النفسي للشاعر، وتؤثر هذه القصيدة أيضاً في نفوس المتلقين. وكذلك الشأن بالنسبة للقاص، فهو يدخل عقل وقلب المتلقي ويأسرهم بالأحداث أو بالشخصيات. ويعطينا هذا جانباً آخر من جوانب حالة الامتزاج بين الأدب وعلم النفس. فالأدب لا يؤثر في نفسية وحياة المبدع فقط، وإنما يتعداها إلى التأثير على نفسية المتلقين.

لقد برزت في أمريكا وأوربا بحوث مهمة في هذا الميدان الذي يجمع بين الكتابة التعبيرية وعلم النفس بشكل عام، وبين الكتابة الإبداعية الأدبية والتحليل النفسي بشكل خاص.

وقد شعرت بأهمية الكتابة الإبداعية والتعبيرية في حياة الفرد، لذا قمت بدراسات عدة في هذا الموضوع الذي يظهر العلاقة الوثيقة التي تربط الأدب بعلم النفس بشكل عام. وكان نتيجة ذلك اتصالي بكبار الباحثين في أوربا وأمريكا. ومن أبرز هؤلاء الباحثين الذين لمعت أسماؤهم وأبحاثهم في ميدان البحوث النظرية والمختبرية في العالم أستاذ علم النفس بجامعة تكساس بالولايات المتحدة الدكتور جيمس بينيبكر، الذي أسهم معي في تأليف كتاب يحمل عنوان (كلماتك قد تغير حياتك). وقد تحدثنا فيه عن دور الكتابة التعبيرية والإبداعية في اكتشاف الذات وتطويرها وفي دائرة الاستشفاء النفسي والجسدي. وقد قمت بعمل دراسات عدة في موضوع الأدب النفسي والأدب كوسيلة علاجية من بينها دراسة تحمل عنوان :

Expressive and Creative Writing _A Psycho-Literary Study of the Therapeutic Effects والتي نشرت في مجلة كلية الآداب بجامعة الزقازيق في يناير 2004(ا)، ودراسة ثانية بعنوان: **The Psychological Role of Creative Writing**، ودراسة ثالثة بعنوان (علم الأدب النفسي- دراسة الأدب والنقد من الوجهة النفسية). وهما في طريقهما إلى النشر.

وتعتبر هذه البحوث تتويجاً لاهتمامي بتسليط الضوء على أهمية الأدب في علم النفس بشكل عام، وأهمية الكتابة التعبيرية الإبداعية بأنواعها في اكتشاف وتطوير ومعالجة النفس البشرية وليس فقط في مجال الإثراء الأدبي والإشباع التذوقي. فالأدب- كما نلاحظ- لا ينال

اهتماماً كبيراً في الساحة المحلية، ولا في الساحة العربية إلا في كونه مادة أدبية تعكس حالة إبداعية فردية، أما في كونه علاجاً نفسياً مؤثراً على الأديب وعلى المتلقي فهو أمر مستبعد جداً في الدراسات العربية.

إن الكتابة التعبيرية متنوعة فمنها كتابة القصة الشخصية والتي تدخل تحت بند السيرة الذاتية،وهناك الرسائل الطويلة والقصيرة وكتابة أحلام النوم وأحلام اليقظة. أضف إلى ذلك الكتابة الإبداعية كالشعر والقصة والرواية والمسرحية والخاطرة.

وكما نعرف فإن كتابة الأعمال الإبداعية الأدبية تتطلب توفر لحظة الإلهام في ظل شعور متدفق عارم يحتوي النفس البشرية. ولكننا بالطبع نستطيع أن نكتب وإن لم نمتلك الموهبة الإبداعية، كأن نكتب خاطرة وجدانية أو قصيدة من الشعر المنثور أو قصة.

وتمثل هذه النماذج حالات إسقاط فكري ووجداني تولد من العقل الباطن، وليس مهما أن نمتلك هذه الكتابات الإبداعية الأدوات الفنية لأنها ليست للنشر، وإنما فقط لتفريغ انفعالاتنا ومشاعرنا المخبوءة. سيكون الفرد في لحظة الكتابة محاطاً بدائرة القلب ومتحرراً من كل القيود. والكتابة هنا تأتي لعلاج نفسية الفرد المتألم ولاسترجاع توازنه النفسي.

العلاج بالشعر

إذا أردنا البحث في مسألة تاريخ التطبب بالشعر فإنه لا بد أن نشير إلى اسم الطبيب الروماني سورانوس الذي عاش في القرن الأول بعد الميلاد، فهو أول من استخدم الأدب في التداوي. كان يصف الشعر والمسرح لمرضاه. وعلى الرغم من تلك العلاقة القديمة بين الأدب والطب إلا أن هذه العلاقة للأسف لم توثق.

وقد استخدم مستشفى بنسلفانيا الذي أسسه بنجامين فرانكلين عام 1751 طرقاً علاجية عدة للمرضى النفسيين ومن بينها قراءة الأدب وكتابته بأنواعه المختلفة، ولم يكتف بهذا فقط، وإنما كان ينشر بعض الكتابات في الصحف اليومية.

لقد أشار مؤسس مدرسة التحليل النفسي العالم النمساوي سيجموند فرويد إلى مسألة مهمة تتمثل في أن الشاعر هو من اكتشف العقل الباطن أو ما يسمى باللاشعور وليس فرويد كما يظن الكثيرون. وأكد على أن العقل عضوٌ صانعٌ للشعر، كما أظهر كل أصحاب النظريات المختلفة من مثل أدلر ويونغ وآرييتي وريك مدى المكاسب العلمية التي حققتها العلوم المختلفة من دراستها للشاعر.

وقد أسس الصيدلاني والمحامي الشاعر إيلي غريفر في العشرينات معرض النغم العلاجي في قرية غرينويتش. وفي الخمسينات بدأ بالتعريف بما يسمى (العلاج بالشعر) وقام بتطبيق ما أطلق عليه (جماعة العلاج بالشعر). وقد طَبق هذا البرنامج العلاجي في مستشفى ولاية كريدمور في نيويورك. ثم طبق نفس البرنامج في مستشفى

كمبرلاند في بروكلين عام 1959 على يد كل من الطبيب النفساني الدكتور جاك ليدي وزميله الدكتور سام سبكتر.

وقد ألف الدكتور جاك ليدي عام 1969 كتابه الشهير الذي يحمل عنوان «العلاج بالشعر». ويعد أول كتاب مؤلف في موضوع التداوي بالشعر. وقد أشار الدكتور ليدي في كتابة إلى رواد هذه النظرية الجيدة في التداوي وفي اكتشاف الذات وتطويرها.

بدأ التداوي بالشعر بعد ذلك يأخذ طابع الجدية، وأصبح وسيلة مهمة من الوسائل العلاجية في المستشفيات ومؤسسات الرعاية الصحية. ومن بين هؤلاء المهتمين بتطبيق هذه النظرية العلاجية الدكتور آرثر ليرنور من ولاية لوس أنجيلوس الذي أسس في السبعينات ما أسماه «معهد العلاج بالشعر» في الساحل الغربي من الولاية، ثم نشر كتابه الذي يحمل عنوان «الشعر في التجربة العلاجية» عام 1976.

وفي عام 1980 تم استدعاء كل المهتمين بالتداوي بالشعر من كل الولايات لوضع الخطوط الرئيسة والقواعد الإرشادية لشهادة التأهيل والتدريب في تخصص العلاج بالشعر. وقد تشكل هذا التجمع فيما بعد في صورة الجمعية الوطنية للعلاج بالشعر. وهكذا ظهرت البرامج التأهيلية النفسية مستخدمة الشعر كعلاج نفسي. وقد كانت قصائد الشاعر روبرت فروست من أشهر المقتطفات الشعرية التي تستخدم في العلاج النفسي في الولايات المتحدة الأمريكية. كما أن الشعراء روبرت لويل وسيلفيا بلات وآن سيكستون من أبرز الشعراء الذين كان للشعر دور علاجي في حياتهم.

تجربة الشاعر الأمريكي الدكتورة جون فوكس في التداوي بالشعر (2)

أود هنا أن أمنح تجربة الشاعر الأمريكي الدكتور جون فوكس اهتماما خاصاً لأنه اعتنى بالشعر على وجه الخصوص في دراسات نفسية متطورة جداً. وتوصل إلى نظرية مهمة في ميدان العلاج بالشعر تفيد بأن الشعر قراءة وكتابة فاعل بشكل ملحوظ في البناء النفسي للفرد. وقد نشر مقالات علمية مهمة في المجلات الدورية العالمية حول موضوع التأثير الفعال لكتابة الشعر على الحالة النفسية للفرد.

يقول الدكتور فوكس الذي يشغل كرسي رئيس الجمعية الوطنية الأمريكية للعلاج بالشعر والأستاذ المحاضر في جامعة جون كيندي بالولايات المتحدة الأمريكية في كتابه المعنون «الطب الشعرى» بأن الشعر علاج نفسي طبيعي يأتي من الحياة نفسها ومن التجارب الإنسانية. فهذه التجارب الشخصية تلمس القواعد العامة التي تحكم علاقاتنا بالآخرين، كما أن الشعر بصوته وانعكاساته ونغمه يسير في مسار التطبيب الطبيعي الذي يقوي الروح والعقل والبدن. ويؤكد الدكتور فوكس على

أن كتابة الشعر وقراءته وسيلة فعالة ومهمة في رؤيتنا للأشياء، وتسميتنا لكينونة وجودنا واستمراريتنا في الحياة. والشعر في نظره هو كائن حي يستمع إلينا ويتحدث إلينا أثناء كتابته أو قراءته.

وقد انخرط الدكتور فوكس في البحث في عالم التطبب بالشعر لأنه يدرك تماماً التأثير الكبير للشعر في حياة الإنسان، فهو شاعر وله مجموعتان شعريتان الأولى بعنوان «يدي تلمس البحر»، والثانية مجموعة شعرية مسجلة تحمل عنوان «عندما تغني الجواهر».

التقيت بالشاعر الدكتور جون فوكس في مؤتمر في مدينة يوركشير. وقد فوجئت به جالساً ضمن الباحثين والمهتمين الذين جاءوا للاستماع إلى ورقة العمل التى عرضتها في المؤتمر، وكانت بعنوان **Hug Your Heart and Let Your Pen Flew**. تقدم إلى الدكتور فوكس بعد أن انتهيت من تقديم ورقتي مبديا إعجابه بالموضوع. ثم تبادلنا الأحاديث في موضوع علاقة الأدب بعلم النفس، ودور الأدب في الاستشفاء، وتناقشنا في اهتماماتنا المشتركة. وقد كان متحمسا وهو يتحدث في موضوع العلاج بالشعر(3).

لاحظت أن الدكتور فوكس كان يشكو من ألم في ساقه اليمنى، وجره الشعور بالألم إلى الحديث عن تجربته في العلاج بالشعر، والتي كان لآلام ساقه دور في إقباله على هذا الميدان دون غيره. فقد خاض تجربة شخصية قاسية مر بها في حياته بعد أن بترت ساقه وهو في سن الثامنة عشر. وقد تسبب ذلك في تعرضه لآلام شديدة لم تنجح المسكنات في قتلها.

كتب الدكتور فوكس عدة قصائد عبر فيها عن شعوره وهو يمر بهذه التجربة المريرة التي سببت له آلاماً جسدية ونفسية صعب عليه التغلب عليها. وكان أحياناً يجد متعة في كتابة القصيدة، متعة من نوع خاص لأنها تختفي وراء آلام التجربة. حتماً هي متعة الكتابة.

كان أحياناً يترك قلبه يبكي وهو يكتب القصيدة. وحينما يقرأها كان يبكي لأن التجربة التي تحضنها القصيدة مؤلمة للغاية. لقد لعب الشعر دوراً أساسياً في اجتيازه لتلك الأزمة. قال معبراً عن ذلك (كنت بحاجة ماسة إلى أن أنتقل من مرحلة الفقدان التي وضعتني في منطقة مظلمة، وكانت الشعر بالنسبة لي كالعصا للأعمى)(4).

لقد استشعر الدكتور فوكس أهمية الشعر في حياته. فالحزن النفسي المتولد من الألم الجسدي بسبب فقدان ساقه يمكن إخماده بكلمات شعرية قادرة على اقتحام الأماكن المهمة في حياته، وقادرة على تفسير الأشياء التي لم تنجح الأسباب المنطقية في تفسيرها وتعليلها. فحينما كتب الشعر تحدث عن تجربة ذاتية مؤلمة مر بها ووصف فيها مشاعره بدقة شديدة، واستطاع أن يميز منطقة الألم التي لم تكن في كاحله كما كان يشعر، لأن كاحله لم

يعد موجوداً بعد بتر ساقه.

كانت القصيدة الأولى التي كتبها والمعنونة «حتى لهذا»(5) من أهم القصائد التي لعبت دوراً أساسياً في القفز بمشاعره نحو مرحلة جديدة يرى فيها الحياة بصورة مختلفة. كما أنها عكست حجم المأساة النفسية التي تعرض لها بسبب الألم الجسدي الذي لم يستطع احتماله.

قال لي معبراً عن أهمية القصيدة الأولى التي كتبها (كتبت هذه القصيدة بعد العملية الجراحية التي تم فيها بتر ساقي لأسباب صحية أثرت على كثيراً. كان على أن أعود إلى الكلية، ولكنني وفجأة أحسست بأنني غير قادر على ارتداء الساق الصناعية. كان على أن أتحلى بشجاعة كافية وأن أستقبل نظرات الآخرين. وقد كانت القصيدة التي كتبتها عاملاً محورياً في مساعدتي في تقبل وضعي الجديد وفي التحلي بالشجاعة الكافية لمواجهة النظرات التي أستقبلها)(6).

يقول الدكتور فوكس في قصيدته:

ماذا يتعب فكرى
في الليلة تلو الليلة!
إنه شعور مخيف جدا
... أحيانا
أشعر...!
ما أسوأ شيء يمكن أن يحدث؟
لأنني أتألم كثيرا
أم لأنني مشبع بكراهيتى
نحو نفسي. الوحدة هي...!
لا يوجد مكان أذهب إليه.
حان الوقت كي أوقف الشعور
بالأسى
على نفسي،
حان الوقت كي أفتح قلبى
حتى لهذا الشيء...
ولأناجي ربي.

لم يكن الدكتور فوكس يعرف الخطوة التالية بعد بتر ساقه وولادة آلامه إلا بعد أن كتب تلك القصيدة. لقد ألقى بمتاعبه النفسية بكل ما تجره من آلام جسدية على الورق. لقد نجح في صناعة قصيدة ترسم شكل الألم الذي حاصره بقوة وضيق عليه حياته، وتوصل عبر قصيدته إلى موطن الصراع النفسي الداخلي الذي كان يعيش في أعماقه. بدأت بعد ذلك انطلاقة جديدة نحو الحياة، واستطاع أن يكتشف الخطوة التالية التي تمثلت في التخلص من الألم.

يقول الدكتور فوكس (لقد حدثتني قصيدتي الأولى وقالت لي أن تخصيص مكان في أعماق نفسي لفقدان ساقي هو من الأولويات. ثم سيأتي شيء آخر ليشغل الفراغ فيمنحني الطاقة التي تكفيني لأستمر في الحياة). استطاع بقصيدته تلك وبقصائد ذاتية أخرى تلتها الوصول إلى مرحلة الإدراك الشعوري لاحتياجاته النفسية ولمرحلة تقبل الوضع الجديد.

لقد صنعت صرخة التجربة القاسية التي مر بها الدكتور فوكس حجرة للتساؤلات الذاتية والمشاعر المختزنة في لاشعوره والتي ولدتها حالة فقدان ساقه. وكانت تلك الحجرة وعاءً للنفس، ولم تكن هذه الحجرة

سوى الشعر.

ويرى الدكتور فوكس أنه ليس مهما أن تكون شاعراً عبقرياً ممن نالوا جائزة نوبل أو شاعراً مبتدئاً لم تكتب سوى سطراً شعرياً واحداً، ولكن المهم في الأمر أن القصيدة تخلق لك مكاناً لتعايش تساؤلاتك في رحلة الحياة.

حينما سألته عن تأثير الشعر على نفسيته أجابني بقصيدة تحمل عنوان «فكر فيما يحدث» يقول فيها:

فكر فيما يحدث
حينما تسمع قصيدة
تحركك. إيماءة
رأسك، تثني ذقنك قرب
صدرك، وكأنك
تتوقف لترتاح، وكأنك ستبكي الآن
في منتصف رحلة طويلة.
هنا، أي شيء ضاع تندم عليه
حتى مع آلامك المتعبة
(التي لا يمكن أن تنساها). هكذا فجأة
يتحول إلى سماء مبهرة تهتز
حيث تفتح عيناك بخفة
في ظل إدراك يومض بوهن
تحت جلدك، يصبح
طيفاً هادئاً من مشهد..
تملكه إلى ما لا نهاية.
مندهشاً تسير في الخارج لتتنفس.
وببطىء تتجول في الهواء النقي
فجأة تدرك بأن خلف منزلك
شخصاً جديداً، غريباً مثلك،
وصل.

وهكذا نلاحظ بأن القصيدة الحقيقية التي تنبع من القلب هي شكل روحاني للاتصال في العالم. هي لغة لها بريق متميز يترك أثره في كل بقعة في هذا الكون، ولا تنحصر في إطار الشاعر فقط كما قد يظن الكثيرون. ويبدو لنا واضحاً أن تجربة الدكتور فوكس مع الشعر كانت تجربة داعمة لفكرة العلاج بالشعر على المستوى الشخصي من خلال تعايشه مع تجربة بتر ساقه والآلام التي عانى منها جسدياً ونفسياً، وعلى مستوي المتلقين الذين يتأثرون نفسياً بالاستماع إلى الشعر أو بكتابة الشعر. وهذا ما حدث من خلال الحلقات الشعرية العلاجية التي تخصص بها في المستشفيات والعيادات النفسية في أمريكا.

وينبغي هنا أن أؤكد - ومن خلال التجربة الشخصية والتجربة البحثية على فريق من المتطوعات من طالبات جامعة الكويت - على أن قلب الكتابة الإبداعية يتولد أحياناً من لحظة الكتابة الأولى التي تستهدف اكتشاف الذات وتطويرها أو للاستشفاء النفسي للمرور من نفق تجربة اجتماعية قاسية. فنحن حينما نكتب تعبيراً عن تجربة قاسية مررنا بها، فإننا لا نصطنع المواقف ولا نفتعل الكلمات، وإنما نعيش في أحضان تجربة شعورية ذاتية محاطة بإطار نفسي طبيعي غير مفتعل. وهنا تتولد الكلمات من العقل الباطن الذي يملك معجماً لغوياً وخيالياً فائقاً لا يمكننا وصفه. فالفرد حينما يكتب شعراً أو قصة فإنه يعيش ما يمكن أن أسميه

لحظة الذوبان في اللاشعور. حينئذ يختفي إدراك الوعي الذي يعكس رؤية ضبابية فتتنفس الحقيقة النابعة من مخزن اللاشعور الذي يحوي ملفات التجارب القاسية والمواقف المؤلمة التي نمر بها بكل أحداثها وشخوصها.

لقد نجح أكثر المبدعين في أن يكونوا فريسة اللحظة الخاطفة، تلك اللحظة التي تتجلى فيها الحقيقة. فحينما يستسلم الفرد المبدع لحالة اختطاف لحظة الإلهام والكشف فإنه يذوب في اللاشعور، ويضيء شمعةً في حجرة الذاكرة المظلمة،وينجح في تجسيد الحقيقة التي يؤمن بها، والتي تعيش في أعماق عقله. وينجح أيضاً في الامتزاج بنفسية المتلقين والتأثير عليهم لأنه يتحدث من القلب بعفوية وصدق.

ألا نقول أحياناً بأن هذا الشاعر وذاك القاص جانح إلى المبالغة والتهويل؟ من أين جاء هذا الحكم؟ أظن بأن بعض المبدعين قاوموا حالة الاختطاف فسرقوا أنفسهم من لحظة الكشف، وعادوا إلى الواقع،واحتضنوا عقلهم الواعي بما فيه من تشويش فكري ورؤية شعورية ضبابية. لذا اختفى صوت الحقيقة فاضطروا إلى ارتداء القناع.

الشاعرة الأمريكية الدكتورة بيري لونغو وخصوصية التجربة الشعرية

وتأتي باحثة أمريكية أخرى من المهتمين بالعلاج النفسي بواسطة الشعر وهي الشاعرة والباحثة الدكتورة بيري لونغو من ولاية كاليفورنيا لتؤكد أهمية التداوي بالشعر مستندة إلى تجربتها الشخصية والدراسات التي أعدتها في هذا الموضوع.

لاحظت الدكتورة لونغو قضية اختطاف الشعر لها حينما كانت طالبة في المدرسة. فقد كانت تتأثر بالنغم الشعري الذي يختطفها في لحظة مفاجئة فتحلق في فضائه بعد أن تخترق نافذة الفصل الدراسي مصحوبة بأحلام اليقظة. فهي تستشعر تلك اللحظة الجميلة التي تأتي لها بالكلمات والانعكاسات التي تسبح في ذهنها وتستقر فيما بعد في أحشاء القصيدة. كانت الدكتورة لونغو تتألم حينما تبتر مدرسة الفصل هذه الرحلة الإلهامية طالبة منها الانتباه وحسن الاستماع إلى الدرس.

حينما سألتها عن مكانة الشعر في نفسها قالت لي (كنت أحلم وأنا صغيرة بأن أقف بين جيشين متحاربين لأقول لهما: «لا يمكن أن تلقوا بالقنابل على بعضكم البعض إلا إذا كتبتم قصيدة. على كل شخص فيكم أن يستلقي على الأرض ويبدأ بكتابة قصيدة ثم يقرأها على الجيش الآخر. ويستمر الأمر هكذا حتى تتوقف الحرب». كان هذا حلمي وأنا طفلة صغيرة، ومازال تلك الطفلة الصغيرة تعيش في أعماقي)(7).

كبرت الدكتور لونغو وكبر معها الحلم بالتحليق في عالم الشعر فانضمت إلى مجموعات المهتمين

بكتابة الشعر. تقول في ذلك (في السنة التي أصبحت فيها أكتب الشعر مع جماعات مختلفة متخصصة في كتابة الشعر، شعرت باحترام المكان المخصص الذي يأتي منه الشعر، والذي يمكنني أن أطلق عليه المكان السري. وهذا المكان لا يستقبل إلا الأفراد من ذوي المهارات الخاصة الذين يملكون القدرة على السفر إلى منطقة الإبداع بسهولة وعفوية. وحينما نصل هناك فإننا نكتشف أشياء كثيرة، ونتعلم قول الشعر، ونأخذ دروساً في الحياة كي نفهم ذواتنا والعالم من حولنا. إن الشعر يمنحنا الشكل والصوت الذي يمكننا من خلاله رفع أنفسنا من دائرة الصمت إلى العالم الخارجي)(8).

وتؤكد لونغو على الفرق بين نوعين من القصائد، نوع يدور في فلك الاستشفاء النفسي واكتشاف الذات وتطويرها، وفيه يحلق الشاعر في عالم ذاته، فيطرح آلامه، ويوضح موقفه النفسي، ويعكس أحلامه بشكل خاص جداً. في حين أن النوع الآخر من القصائد هي تلك التي تكتب في إطار الاعتناء بالناحية الفنية للقصيدة. ويكون التركيز عليها من زاوية كونها قصيدة ذات طبيعة فنية، وليس لأنها تمثل انعكاساً لنفسية الشاعر.

بعثت لي الدكتور لونغو قصيدة تحمل عنوان (جماعة الكتابة) توضح فيها المسار النفسي لكتابة الشعر في حياتها وتدريبها الآخرين كتابة الشعر للاستشفاء. ولهذه القصيدة مكانة خاصة في نفسها كما وضحت لي.

تقول فيها:

بسعادة... نجلس... نبكي
نعترف.. نحن آسفون
نحن قلقون.. ألسنتنا معقودة
وقلوبنا تخفق بسرعة.
بأمان نسقط من منحدر قلوبنا
إلى بركة ماء غير صالحة للسباحة
نعتقد بأننا حيتان زرقاء... كلنا في شخص واحد.
نتصدع، نبكي، نتنفس، نفجر رغوة..
مثل الثور المنطلق من البوابة برأسه نحو وشاح حياتنا
مثل قطعة الصين المكسورة والمطلية بالفضة
التي تبطن القمر المخسوف... آه انظر إلينا نقفز قفزة الرحمة
ومعنا أوشحتنا كالأجنحة... تمنحنا الشعور براحة لم نعرفها من قبل.
نرفرف على وشاح الهواء النسيم الذي يهب من مكان ما
نعم. نتكلم... ونفك عقد ألسنتنا
لم يعد الأسف موجوداً ثم نعود إلى الأسفل
وننطلق إلى حيث جئنا... ولكن
هناك شيء مختلف... إننا
نبتسم. عقولنا زرقاء
تتساقط... ولا يوجد شيء
يؤذينا... آمين

ترى الدكتورة لونغو بأن الشعر هو مؤشر يشير إلى الزمان والمكان والتجربة. وهنا تكمن أهميته ودوره في حياة الفرد المبدع والفرد المتلقي. وقد كتبت كثيراً من القصائد التي

لعبت دوراً محورياً في حياتها. ولعل أبرزها تلك القصائد التي وضعتها ضمن مجموعتها الشعرية المعنونة «خصوصية الرياح». وقد قدمت لها بإهداء متميز إلى والدتها وابنتها.

تكتب الدكتورة لونغو الشعر في زاويتين الأولى الشعر من أجل الاستشفاء النفسي، والشعر من أجل الشعر. وقد نشرت قصائدها في عدة مجلات أدبية. وقد رأيت أن أترجم لها قصيدتها التي تحمل نفس عنوان مجموعتها الشعرية «خصوصية الريح» وأورد هنا مقطعاً منها.

قرأت مرة بأنك إذا وجدت نفسك صدفة
فوق قمة الجبل..
ثم نزلت، فإنك لن تعود إلى هناك أبداً.
لن تعود بدون صراع تخدم فيه الآخرين.
لم أكن أفكر في هذا الأمر الأسبوع الماضي.
أصارع الريح، تلك الخصوصية التي تلح على
على الرغم من أنني لا أريد سوى السعادة
لأشعر بآلية الجسد التي تقهر الروتين.
في البداية فقدت أنفاسي.
كنت مثارة حينما بدأت أصعد للأعلى
حينما تحركت من خلال ضعفي
قميصان... معطف... ووشاح يغطي أذني
وحينما بدأت الأشجار تجري أدركت شيئا...
هل نسيت قلمي أوراقي في هذه الرحلة؟
كي تأخذ الريح طريقها،
وأنا كبيرة إلى حد أستطيع فيه سماعها
كانت موسيقى الأرض الوحيدة تتحدث
من الأسفل... ولم أستطع إيقافها
إلا حينما التقطت صورة الزهرة البرية
التي نمت وسط صخور البركان
أو حينما أجد طريقي في الثلج
حينما يفتح الجبل بواباته.

اهتمت الدكتور لونغو بالتجربة الشعرية كلوحة فنية جميلة في الحياة، وركزت أيضاً على دور الشعر في رحلة الاستشفاء. وكانت تدعم لغة السلام من خلال قصائدها. قالت لي الدكتور لونغو يوماً (ولدت في نفس اليوم الذي ألقت فيه اليابان القنابل على مدينة هاواي لذا أصبح شغفي أن أنشر لغة السلام في العالم، وأن أتحدث باسمها، وأصبحت مسؤولة لجنة الشعر في مؤسسة سلام العصر النووي. واهتممت بأن أطرح مسابقة سنوية في الشعر للتعبير عن قناعة جماعة المؤسسة بأهمية السلام في حياتنا. وكلنا قادرون على تحقيق السلام مع أنفسنا من خلال الشعر)(9).

نظمت الدكتور لونغو ورش عمل في المؤتمرات الوطنية لكتاب مدينة سانتا باربرا في ولاية كاليفورنيا. وكانت تطبق برنامج العلاج بالشعر على المصابين بالأمراض الخطيرة من مثل مرض السرطان. وهي عضو

فاعل في الجمعية الوطنية للعلاج بالشعر بالولايات المتحدة الأمريكية.

وتؤكد الدكتور لونغو على أن الشعر يعطينا صوتاً وشكلاً وإحساساً بالحياة الدفينة في أعماقنا، والتي قد لا نشعر بها في ظل ضغوط الحياة وإشكالياتها. حينما سألتها يوماً عن دور الشعر في حياتها على المستوى النفسي قالت (الشعر بالنسبة لي كان طريقاً لمعرفة نفسي، ولفهم مشاعري، ولنقل بعض التجارب من مرحلة استشعار الألم إلى مرحلة تعلم الرسائل والدروس التي تحملها تلك التجارب. أعتقد بأن الشعر قد ساعدني كثيراً ومايزال يساعدني في فهم العالم المعقد الذي أعيشه. لقد نقلتنا التجربة الشعرية من مرحلة كنا نعاني فيها من الأرق فلا ننام إلى مرحلة تساعدنا فيها على النوم. القصيدة بالنسبة لي شيء كالحلم، فإذا ذهبنا الى نغمة قلوبنا، فإن عقلنا الباطن يمنحنا أشياء لا يمكن تصورها بطريقة أخرى. إن تحدثت على المستوى النفسي فلا بد أن أقول بأن الشعر قد شكلني وهدأني وغيرني نحو الأفضل، كما أن دعمني وآزرني كثيراً وأعطاني الأمل)(١٥).

وهكذا لمسنا دور الشعر في تطبيب النفس الإنسانية على مستويين، المستوى الأول الشاعر الذي كتب القصيدة، والمستوى الثاني المتلقي الذي يتأثر بكلمات ومعاني ونغم القصيدة. ربما يحدث هذا لأن الشعر يسكن القلب، والقلب عادة ما يكون موطن الألم النفسي الذي يخلف الألم الجسدي. لنقرأ ما قالته الشاعرة تيس غالاغير في أهمية الشعر(الشعر يرى القلب أهم الأشياء لأن القلب موطن الشغف ومنشأ الصراع). ولا نختلف جميعاً في أن الكلمات حينما تخرج من القلب دون أن يشوبها التكلف فإنها تنجح في صناعة القصيدة. فهذه القصيدة هي التي تؤثر بلغتها وبنغمها الشعري على المتلقين.

تجربة الشاعرة البريطانية غيلي بولتون الباحثة بجامعة شيفيلد

وتأتي الشاعرة البريطانية غيلي بولتون الباحثة في جامعة شيفيلد لتؤكد دور الكتابة الإبداعية في العلاجات الشفائية. فقد طرحت كبرنامج فاعل في المستشفيات والمراكز الصحية والعيادات النفسية والسجون ومصحات المسنين في بريطانيا تحت إشراف أطباء أو ممرضات أو أخصائيات اجتماعيات أو كتاب متفرغين من المتخصصين في الكتابة العلاجية.

التقيت بالشاعرة بولتون في بريطانيا في مؤتمر يضم المهتمين بالأدب في رحلته النفسية، وقد قرأت بعضاً من شعرها وكان متميزاً في مضامينه ورموزه، وكانت هي أيضاً متميزة في زاوية الإلقاء الذي لفت انتباه الحضور، وكنت من بينهم.

تقول الشاعرة بولتون بأن الكتابة الإبداعية شعراً كانت أم نثراً تأتي من الشاحن المتمثل في العلاقة الوجدانية

بين الكاتب وعمله الأدبي المكتوب، والمبدع يشعر بالحاجة إلى كتابة قصيدة أو قصة أو رواية أو مسرحية. إن كتابة العمل الأدبي أو قراءته في نظرها هو انعكاس لحاجة طارئة للتعبير عن حالة نفسية إنسانية، وطريقة مهذبة لمواجهة ما يمكن مواجهته في المستقبل.

وتؤكد الشاعرة بولتون على أن الكتابة العلاجية بأنواعها الأدبية المختلفة تمثل كتابة إبداعية بحد ذاتها. والجانب الإبداعي فيها هو الزاوية المهمة في الكتابة العلاجية. لقد كانت معظم كتابات بولتون التي انعكست في لحظة ضيق نفسي في فترة سابقة قاعدة انطلاق لكثير من قصائدها التي كتبتها في فترة لاحقة(11).

العلاج بالقصة كتابة وسرداً

وللقصة أيضاً دور كبير في تطوير الذات وكشف أعماق النفس وأسرارها الدفينة، وفي الاستشفاء النفسي. إن في الكتابة القصصية تأثيراً كبيراً على التوازن النفسي للفرد وعلى بلوغه مرحلة الاستقرار النفسي والاجتماعي.

وإذا كانت أبحاث الدكتورة كيتي كلين الباحثة من جامعة ولاية كاليفورنيا الشمالية قد توصلت إلى أن الكتابة التعبيرية تفرغ الذاكرة من الذكريات المؤلمة، فإن أبحاث أخرى قادها الدكتور جيمس بينيبكر والدكتورة جانيت سيغال في جامعة تكساس تؤكد بالاستناد إلى نتائج فحوص طبية ومختبرية بأن للكتابة التعبيرية تأثيراً على الصحة الجسدية وليس على الصحة النفسية فقط(12).

ويؤكد جيمس بينيبكر على دور كتابة القصة في حياة الإنسان فيقول «حينما تبدأ تجربة الكتابة عن ذكريات ضاغطة وتضعها في صياغة قصصية، فإن العقل لن يجد صعوبة في عملية تكوينه للمعاني التي تختفي وراء القصة»(13).

وأشار بينيبكر إلى أن كتابة القصص وخاصة تلك القصص المتعلقة بالتجارب النفسية الشاقة التي نمر بها وبالصدمات التي تهز كياننا تحدث تأثيرا إيجابيا ملحوظا على صحة الفرد، وهذا التأثير أوقع كثيراً من روايتها شفاهيا. ولكن على الفرد أن يكون صادقاً مع نفسه وأن يجر التجربة إلى الخارج بكل ما تضمه من مشاعر دفينة في الأعماق.

وهناك بحث آخر قاده الباحث الدكتور جوشو سمايث عن دور القصة في التأثير على الجانب الصحي الجسدي والنفسي. وقد أخضع الباحث وفريق عمله 112 حالة من المرضى المصابين بمرض الربو ومرض الروماتيزم لتجربة كتابة خبراتهم الحياتية في صورة قصص يومية، وكانت النتائج مبهرة. فقد أثبتت التجربة أن الكتابة عن الخبرات الحياتية الضاغطة لها تأثير على أعراض المرض الجسدي. وقد سجل الدكتور جوشو سمايث وزملائه الباحثين هذه النتيجة عام 1999 في حولية الجمعية الطبية الأمريكية.

ونعرف بالطبع بأن كتابة القصة تستوجب موهبةً وملكةً خاصة. وإن كنا نعني بالكتابة القصصية هنا في إطار الكتابة الاستشفائية التي لا تستوجب مهارات فنية خاصة، إلا أن دراسة قام بها الباحث الدكتور دين سيمونتون أكدت على أن التواصل المستمر في إنتاج الأعمال الفنية على مدى سنوات الحياة يخلق في النهاية أعمالا إبداعية متميزة.

وهكذا فإن ممارسة الكتابة تولد في النهاية عملاً أدبياً متميزاً يستحق النشر في صورة رواية أو مجموعة قصصية أو ديوان شعر. ولا يمكن أن نقول أن الكتابة المستمرة تعني أننا سنخلق مبدعاً يصدراً عملاً أدبياً كل عام، لأن البعض قد يقضي نصف عمره ثم ينتج كتاباً أدبياً تحت ظل هذه الظروف الكتابية التي تولدها الظروف الضاغطة.

قد يقلق البعض بشأن مسألة الكتابة التي قد تفجر أسراراً شخصية لا ينبغي نشرها فيشعرون بأن استفراغهم لبعض المواقف والشخصيات قد يوقعهم في حرج أو يخلق في حياتهم حالة اصطدام مع أشخاص آخرين. ويمكننا أن نقارن هذه الحالة التي يمر بها الفرد الذي يخوض تجربة الكتابة القصصية تحت هذه الظروف بحالة تأزم الحبكة عند القاص المبدع المحترف. ولكن الأمر ليس خطيراً إلى هذا الحد، إذ يمكنه الاحتفاظ بكتاباته السرية في مكان خاص أو يمكنه أن يتخلص منها بتمزيقها بعد أدائها الغرض المطلوب من كتابتها.

قامت الدكتورة سوزان غرينبيرغ الباحثة في جامعة ولاية كاليفورنيا بدراسة مخاوف الكتابة الإبداعية، وتوصلت إلى أن الأفراد الذين يستفرغون مشاعرهم وأفكارهم في صورة كتابة إبداعية قد يتعرضون لمخاوف الكتابة الصريحة القائمة على المكاشفة. إنها القوة الشعورية التي تدفع إلى مشاهدة المناطق الرمادية في حياة الفرد. لذا قد يقوم بعض الأفراد بالتركيز في كتاباتهم ومن ثم تصفية بعض الأحداث والمواقف والشخوص.

ويؤكد الدكتور رونالد كيلوغ الباحث في جامعة ميزوري في الولايات المتحدة الأمريكية بأن استعادة التوازن النفسي بعد تجربة الكتابة كان ملحوظاً في الفحوصات المختبرية. وقد ألف الدكتور كيلوغ كتاباً يحمل عنوان «نفسية الكتابة وعلم النفس الإدراكي»، وأوصى في نهاية كتابة بضرورة مراعاة الخطوط الرئيسة في الكتابة والحرص على كتابة قائمة الأولويات عند طرح الأفكار التي تشغل الذهن.

وقد أولت الدكتورة كاثلين آدمز المعالجة النفسية الأمريكية ومؤسسة العلاج بكتابة اليوميات اهتماماً خاصاً بكتابة الأحلام التي تأتينا في النوم. وتؤكد الدكتورة آدمز على أهمية كتابة تلك الأحلام التي نراها في النوم لأنها تأتي في لحظة لا يمكن استحضارها، والحلم في نظرها هدية من العقل الباطن ومن الخيال الإبداعي ممزوجاً بحبكة خاصة. فهو قصة في نهاية الأمر قد تعطي أبعاداً

مهمة في حياة الإنسان الحاضرة والمستقبلية.

وترى الدكتورة آدمز أيضاً بأن بعض الأحلام تقوم بدور السكرتير الذي ينظم المواعيد فيجعلنا نرى أشياء تتعلق بأمور مهمة يجب أن نؤديها. وهناك أحلام أخرى تجعلنا نتصل باحتياجاتنا الدفينة في أعماقنا. وهناك نوع آخر من الأحلام توضح لنا بعض الأمور الصعبة التي لا نجد لها حلاً ونحن متيقظين. وتهتم الدكتورة آدمز بمسألة الصياغة القصصية الفورية للأحلام وبإعطائها السمة القصصية بدءاً بالعنوان ومروراً بالشخصيات والحدث وما يتعلق بهما وانتهاء بالخاتمة.

تجربة الباحثتين الدكتورة هينرييت آن كلوزر والدكتورة سيليا هنت

اعتنت الدكتورة كلوزر رئيسة منظمة مصادر الكتابة في ولاية واشنطن بكتابة دراسات عدة في موضوع تأثير الكتابة التعبيرية الإبداعية في حياة الإنسان على المستوى النفسي والوجداني والاجتماعي. وترى الدكتورة كلوزر بأن أفضل العلاجات النفسية هو أن تكون لمشاعرنا وأحكامنا صوتاً له أذن متعاطفة حينما نضع مشاعرنا على ورق ثم نحسن الاستماع إليها. فنحن نحتاج إلى أن ندفع أموالاً لمن يستمع إلينا كأن نتحدث إلى المعالج النفسي المحترف الذي يقودنا في النهاية إلى الإجابات على كل الأسئلة التي تثير مخاوفنا.

وترى الدكتورة كلوزر بأن حركة انتقال القلم على الورق في رحلة استكشاف الذات وكشف المشاعر عبر كتابة تعبيرية إبداعية ستكون ذات سمة علاجية، وستوصل الفرد إلى حالة الاطمئنان. فالكتابة تجعلنا نواجه الحقيقة والواقع وجهاً لوجه. وكثيراً ما نلمس طاقات إبداعية كامنة في ذواتنا حينما نقرأ كتاباتنا ونتفحص كلماتنا. نشعر وكأننا لم نكن نحن من كتبها(14).

وقد اهتمت الباحثة البريطانية الدكتورة سيليا هنت من جامعة ساسيكس في بريطانيا بتوضيح أبعاد نظرية الكتابة الإبداعية ودورها في تطوير الشخصية. وقد ركزت الدكتورة هنت على دور الكتابة القصصية حينما تأتي بصوت الطفولة، وذلك من خلال تدوين السيرة الذاتية ونبش الذكريات الماضية(15).

كان البحث الذي أعدته الدكتورة هنت في رسالة الدكتوراه حول علاقة الكتابة القصصية والسيرة الشخصية بالذات الإنسانية. وقد سلطت الضوء على العلاقة بين كتابة السيرة الذاتية والعلاج النفسي. ووضحت الدكتورة هنت بأن السيرة الذاتية هنا لن تحصر في إطار الواقع، وإنما قد تأخذ شكل الخيال الذي ينسج القصص أيضاً. فمن الممكن أن نصنع من شخصياتنا شخصيات أخرى وأن نستحضر شخصيات قد لا تكون موجودة بالفعل في حياتنا،

ولكنها تخلق فنصنع منها قصصاً وروايات. هنا تكون السيرة الذاتية زاوية إبداعية يتنفس فيها الفرد انفعالاته وأفكاره.

أصدرت الدكتورة هنت كتاباً متميزاً تحدثت فيه عن البعد العلاجي النفسي في كتابة السيرة الذاتية. وتحدثت فيه عن مواضيع مهمة جداً من مثل: العثور على صوت الكتابة، ووضع أنفسنا في إطار التخيل، ووضع الشخصيات الأخرى في إطار التخيل، والسيرة الذاتية التخيلية في العلاج الذاتي والعلاج النفسي.

وقد ختمت كتابها بموضوع دقيق للغاية أثار جدلاً بين أوساط الباحثين في بريطانيا وفي الولايات المتحدة، وكان حول مسألة التوتر بين الكتابة كفن والكتابة كعلاج. وتوصلت إلى نتيجة تؤكد أن الكتابة كعلاج والكتابة كفن كلاهما غلاف للآخر. كما أن الفرد قد لا يميز البعد العلاجي الذي تحويه كتاباته، لذا حينما نأخذ الجانب العلاجي في كتاباتنا الإبداعية، ونصل إلى غاية اكتشاف الذات فإن موجة التوتر بين الكتابة كعلاج والكتابة كفن تتصاعد، ولكن الرؤية في الفصل بينهما ضبابية.

وقد اكتشف بعض الكتاب بأنهم وهم يكتبون قصصاً للنشر فإنهم يجدون أنفسهم يكتبون المرة تلو الأخرى عن همومهم الشخصية. وتسمح هذه العملية بتشغيل عقلية بعض الكتاب وتحفيز إمكاناتهم الكتابية قبل الدخول في مشروع القصة الحقيقية.

الأدباء المبدعون ينطلقون من آلامهم نحو الإبداع والاستشفاء

لقد كانت الظروف النفسية التي عاشها معظم الكتاب دافعاً كبيراً وراء كتاباتهم الشعرية والقصصية، ومن بين هؤلاء الشاعرة والقاصة الأمريكية الأفريقية أليس والكر المولودة عام 1944 في مدينة إيتونتون في ولاية جورجيا بالولايات المتحدة الأمريكية، الحائزة على جائزة بوليتزر **Pulitzer Prize** وجائزة الكتب الوطنية في التأليف القصصي عام 1983 عن روايتها **The Color Purple** والتي مثلت فيلماً سينمائياً عام 1985. فقد أشارت والكر بأن الآلام النفسية التي عانتها والتجارب التي خاضتها وهي فتاة كانت وراء كتاباتها. فقد كانت تعبر عن جروحها النفسية وكانت الكتابة القصصية وسيلة لإنقاذ حياتها من طريق مظلم كاد أن يقودها إلى الانتحار أو إلى الاكتئاب.

كانت كتاباتها في بادئ الأمر ذات طابع علاجي ثم تحولت احترافاً. وأشارت والكر إلى حادثة مهمة في حياتها حدثت عام 1952 وكانت وقتئذ في التاسعة من عمرها. كانت والكر تلعب مع أخوتها لعبة رعاة البقر والهنود. وانتهت اللعبة إلى إصابتها إصابة خطيرة في عينها اليمنى أدت بها إلى بالعمى، وبدلاً من أن يلام أخوها المتسبب في الحادث تم إلقاء اللوم عليها باعتبارها المخطئة. ولم تسعف إلى المستشفى وإنما تمت

معالجتها في البيت ولكنها أصيبت بالحمى وتدهورت صحتها حتى قرر والدها أن يصطحبها الى المستشفى.

شعرت والكر بالقهر والحزن الشديد بسبب الحادثة، فقد كان التلاميذ في المدرسة يضايقونها بسبب التشوه الواضح في وجهها. لذا آثرت الوحدة وأصبحت لصيقة بالكتب وبالكتابة. تغيرت شخصية والكر الطفلة التي تحب مخالطة الناس وتتحدث بجرأة أمام الجماهير إلى طفلة معقدة تخشى أن يراها الناس بسبب قبح وجهها كما كانت تعتقد.

فكر والدها في أن تنتقل للعيش مع جدها وجدتها كي تتخلص من الإساءة اليومية التي تتعرض لها من زملائها في الفصل وفي المدرسة. وكان هذا الانتقال مؤلماً بالنسبة لها لأنها رأت فيه عقاباً لها على الحادثة التي شعرت بأنها لم تكن المتسببة فيها. مكثت والكر عاماً فقط ثم عادت إلى منزل والديها. لقد قادها القهر النفسي الذي تعرضت له من والديها ومن تلاميذ المدرسة إلى الكتابة القصصية لأنها أرادت أن تسمع صوتها الدفين الذي يشكو من الأم النفسي ومن الظلم، أرادت أن تعبر عن الألم الذي أصابها جراء ما حدث.

كتبت أولى قصصها وهي في حالة اكتئاب شديدة، وكانت فاقدة الأمل،وعنونت قصتها «إلى الجحيم مع الاحتضار». لقد كتبت والكر مأساتها على الورق، ولم تفكر في قتل نفسها مثلما تفعل الفتيات المكتئبات عادة في أمريكا وأوربا.

تحكي قصة «إلى الجحيم مع الاحتضار» حياة عازف الغيتار السيد سويت الذي يعزف ويغني بالرغم من إحساسه بالألم. كان يشارك المستمعين أحزانه وآلامه من خلال عزفه. كان السيد سويت يشعر بالتحسن حينما يعزف الموسيقى. وقد نستشعر بأن الأديبة والكر تلمح إلى الموسيقيين الأمريكيين الأفريقيين الذين يحاولون النجاة بموسيقاهم. لقد كان السيد سويت مثلاً أعلى للكاتبة، فهي الأخرى تغلبت على آلامها ومحنها النفسية من خلال الكتابة الأدبية القصصية، فقد احتملت والكر الفقر والظلم والعنصرية العنيفة ضد السود في أمريكا.

وفي عام 1970 كتبت أولى رواياتها المعنونة **The Third Life of Grange Copeland** والتي تحكي عن العنصرية البغيضة ضد السود، والتي آلمتها كثيراً، ولكنها منحت نفسها فرصة التعايش مع الحياة بكل ظروفها القاسية، ومنحت نفسها فرصة العيش بسلام بعيداً عن الألم والمعاناة. وقد تحقق لها هذا فقد أصبحت من ألمع الكتاب والشعراء في أمريكا. نشرت والكر أولى مجموعاتها القصصية عام 1973 وعنوانه (في الحب والمشكلة : قصص النساء السود).

وإذا كان الدافع وراء الكتابة لدى والكر هي الآلام النفسية التي عاشتها، فإن الآلام البدنية قادت الشاعر الأمريكي الدكتور جون فوكس لأن يكتب الشعر ويصبح شاعراً متميزاً ومعالجاً بالشعر أيضاً.

لقد التقت الكتابة لديهما في زاويتين، الأولى علاجية نفسية والثانية ابداعية. وكلاهما أصبح شخصاً مشهوراً ومتميزاً بالرغم من الآلام التي يجرها كل منهما.

تجربة ليندا مايرز في كتابة القصة وفي المعالجة النفسية

كتبت المعالجة ليندا مايرز المتخصصة في علاج الحالات الزوجية والعائلية في ولاية سان فرانسيسكو بالولايات المتحدة الأمريكية كتاباً يحمل عنوان (التعافي :كتابة قصة شفائك). وقد أوضحت في مقدمة كتابها كيف أنها كانت مهتمة بملاحظة الطرق التي يتبعها الأفراد من أجل الاستشفاء. وقد بنت مايرز كتابها على مهنة احترفتها وعلى تجربة شخصية عاشتها، فقد عانت مايرز في طفولتها مشكلة اهمال والدها ووالدتها لها لذا فقد نشأت في رعاية جدتها. وكان لهذا الإهمال أثراً نفسياً في حياتها(16).

التحقت مايرز في عام 1993 بكلية ميلز وحصلت على الماجستير في الكتابة الإبداعية. لقد أرادت مايرز أن تتعلم أصول ومهارات كتابة القصة التي تلح عليها والتي لطالما عاشت في فكرها سنوات طوال بسبب مأساة الطفولة التي عاشتها. ومنذ تلك اللحظة بدأت مايرز بتنظيم ورش عمل وحلقات كتابية،وبدأت تركز اهتماماتها على تدريب الآخرين على كتابة مذكراتهم وقصة حياتهم كوسيلة للاستشفاء. وقد اعتنت بتقسيم كتابها بشكل سهل ومنظم يعين القارئ العادي على كتابة قصة حياته.

كتبت في القسم الأول حول موضوع الاستشفاء بكتابة المذكرات ووضحت فيه كيف أن كتابة هذه المذكرات تعين على مداواة الجروح النفسية والشعورية. ثم تناولت موضوع الأسس النفسية لكتابة المذكرات وفيها تناولت موضوع اكتشاف دهاليز العائلة وتطورات مراحل الطفولة التي مر بها الفرد ومحاولة استنطاق المواقف والقصص التي حدثت في الإطار العائلي.

وقد أوردت مايرز نماذج قصصية مقتطعة من حياتها الخاصة، وعلى وجه الدقة مرحلة الطفولة والتجارب التي مرت بها. وقد كان لامتزاج نظرية أهمية كتابة القصص بالتجربة الحقيقية التي أوردتها مايرز والمتعلقة باضطهاد مشاعرها في فترة الطفولة أهمية كبيرة في تدعيم الفكرة المطروحة حول الدور النفسي الذي تلعبه الكتابة القصصية في حياتنا.

وختمت مايرز كتابها بالحديث في موضوع كتابة المذكرات. وركزت فيها على النقاط الإرشادية التي يمكن أن يتبعها القارىء في رحلة كتابة مذكراته وقصة حياته، فتناولت العناصر الأساسية التي تبنى عليها القصة من مثل السرد والأحداث والشخصيات والحوار وصوت الذات الذي يختفي وراء القصة بشكل عام.

تأثير الشعر والقصة في حياة أدباء الكويت

لقد رصدت على المستوى الشخصي مدى تأثير الكتابة التعبيرية والإبداعية في مسار حياتي. كانت الكتابة بالنسبة لي استكشافاً من نوع خاص لأعماق النفس وبحثاً عن عوالم خفية تتعلق بنفسيتي وفكري ومشاعري. كنت أتحسس كينونة كل هذه الأشياء التي لا ترى من خلال الكتابة التعبيرية التي كانت القصة من بينها. كنت أشعر بأهمية هذه الكتابة، وأدرك تأثيرها البالغ على حياتي.

كما رصدت تأثير هذه الكتابة في نفسية شعراء وأدباء الكويت. فقد كانت الكتابة بالنسبة لهم حالة إبداعية تتولد في لحظة كشف وإلهام، وتخرج معها حالات شعورية ونفسية محملة بتجارب ذاتية وجماعية. وهي في مجملها تعكس رغبة دفينة في اللاشعور تراكمت منذ الطفولة.

وقد كشفت من خلال استبيان خاص أجاب عليه بعض الأدباء الكويتيين أن الحالة النفسية هي الدافع وراء انتاج العمل الأدبي لديهم، وأن معظم أعمالهم تولدت في لحظة الهام وكشف مفاجئة أي كانت وليدة اللاشعور، ونحن نعرف أن أكثر الشخوص والمواقف والحوارات مختزنة في أعماق العقل، ولا يستطيع الأديب الوصول إليها إلا في ظروف خاصة لا يستطيع هو التحكم فيها. وقد اتفق هؤلاء الأدباء على أن حالة القلق لديهم تنتهي بولادة العمل الأدبي(17).

وقد كان الشعر والقصة وغيرها من الأعمال الإبداعية الأدبية أدوات نفسية استطاع أن يجد الأدباء ضالتهم فيها. فقد كانت كتاباتهم الإبداعية دواء لكثير من همومهم وجروحهم النفسية. وإذا تأملنا - على سبيل المثال - شعر فهد العسكر فإننا حتماً سنرى أنه كان مرآة عاكسة لنفسية رجل مقهور محطم النفس عاش في ظل الإحباط وفقدان الشعور بقيمة الذات في محيط المجتمع(18).

لم يستطع فهد ترك الشعر لأنه ولد شاعراً، وقد دفعه هذا الأمر إلى التضحية بعلاقته بمجتمعه. فقد كان يرى في الشعر حياة لا يعرف قيمتها الآخرون. ولو قلبنا صفحة أدبية كويتية أخرى لرأينا وجهاً آخر للتداوي بالأدب، إنها القاصة ليلى العثمان. فإذا بحثنا في كتاباتها القصصية ماذا نرى؟ حتما سنلمس المحتوى الفكري والوجداني بكل انعكاساتهما النفسية، وسنكشف جانباً مهماً في حياة الكاتبة من خلال الرؤى النفسية التي تغلغلت بها شخصياتها القصصية والتي مثلت طموحات وتصورات الكاتبة الشعورية والنفسية.

لنبدأ أولاً بفهد العسكر الذي مثل صورة الشاعر المقهور الذي هزمته مأساته النفسية فودع الحياة كئيباً. أليس هو القائل:

أنا إن مت أفيكم يا شباب
بائساً مثلي عضته الذئاب

شاعر يرثي شباب العسكر
فغدا من همه في سقر(19)

وهو القائل :

أماه قد غلب الأسى
الله يا أماه فى
أرهقت روحي بالعتاب
أنا شاعر أنا بائس
أنا من حنيني في جحيم
أنا تائه في غيهب
ضاقت بي الدنيا دعينى
وأنا السجين بعقر دارى
بهزال جسمي باصفرارى

كفي الملام وعلليني
ترفقي لا تعذليني
فأمسكينه أوذريني
أنا مستهام فاعذريني
آه من حر الحنين
شبح الردى فيه قريني
أندب الماضي دعيني
فاسمعي شكوى السجين
بالتجعد بالغضون(20)

وقد جمعني أكثر من لقاء بالأديبة ليلى العثمان وعبرت لي عن حجم التأثير النفسي لكتابتها القصصية، فلولا هذه القصص التي شملت استفراغاً نفسياً وفكرياً ووجدانياً لكانت في عداد المنتحرين بسبب الضيق النفسي والضغوط الاجتماعية التي تعرضت لها في مراحل الطفولة. لقد كانت الشعر دواء لنفسية فهد، فمن خلاله وصف حاله وشكي أهله ومجتمعه، ودفع ثمن الدواء غالياً على المستوى الاجتماعي.

وقد كانت القصة دواء لليلى العثمان فخرجت بها الى فضاء أرحب تنفست فيه ذاتها وكيانها المكبوت في بيت الطفولة. سألتها يوماً عن أهمية كتابة القصة في حياتها فقالت لى: (أجد سعادة كبيرة في الحديث عن حياتي الشخصية من خلال القصص التي أكتبها على الرغم من بعض الأحزان والمآسي التي عشتها في طفولتي المعذبة، إذ لم أكن أملك حق اتخاذ أي قرار يخصني. كنت أتلقى الأوامر ليس أكثر. لقد اختزنت كل تلك المواقف المؤلمة في ذاكرتي، وقد تفجر معظمها في صورة قصص يقرأها الآخرون. كانت الكتابة القصصية بالنسبة لي تحدياً كبيراً حققت من خلاله ذاتي وكرامتي وانسانيتي. لقد منحتني القيمة الحقيقية التي أستحقها منذ زمن طويل. لقد استطعت أن أداوي جروحي، وأن أطور من ذاتي وأن أبعد التفكير في الموت عن ذهني. كانت القصص مكاناً آمناً أجد فيه نفسى)(21).

المراجع

1 - مجلة كلية الآداب، جامعة الزقازيق، عدد خاص (يناير 2004)
2 - انظر كتاب **Poetic Medicine by John Fox, Jessica Kingsley London1998.**
3 - مؤتمر جمعية لابيداس البريطانية في مدينة يورك شير في بريطانيا عام 2001
Poetic Medicine by John Fox. -4

Jessica Kingsley, London1998, Page 20.

5ـ Poetic Medicine by John Fox Jessica Kingsley , London 1998, page 21.

6ـ لقاء جمعني به في بريطانيا.

7ـ ورقة موثقة منها عام 2004

8ـ ورقة موثقة منها عام 2004

9ـ ورقة موثقة منها عام 2004

10 ـ ورقة موثقة منها عام 2004

11 ـ انظر كتاب The Therapeutic Potential of Creative Writing by Gillie Bolton, Jessika Kingsley, London 1999, page128.

12 ـ انظر كتاب Opening Up by James Pennebaker, The Guilford Press, USA 1990.

وكتاب (كلماتك قد تغير حياتك) د. هيفاء السنعوسي ود. جيمس بينيبكر.

13 ـ ورقة موثقة من د. جيمس بينيبكر.

14 ـ انظر كتاب With Pen in Hand by Henriette Ann Klause Persues Publishing USA.

15 ـ انظر كتاب Therapeutic Dimension of Autobiography in Creative Writing by, Celia Hunt, Jessica Kingsley, London 2000.

16 ـ انظر كتاب Becomin Whole: Writing Your Healing Story by Linda Joy Myers.

17 ـ استبيان تم توزيعه على بعض أدباء الكويت.

18 ـ كتاب فهد العسكر ـ حياته وشعره عبدالله الأنصاري (ذات السلاسل، الكويت 1979) ص 5 مقدمة الكتاب.

19 ـ المصدر السابق ص 140

20 ـ المصدر السابق ص 140

21 ـ لقاء شخصي جمعني بالأديبة ليلى العثمان.

■ رؤيا البرج

جميل الشبيبي

■ عبث الأشياء الصغيرة

محمد بسام سرميني



مخطوطة البرج

دراسة تطبيقية لقصة «رؤيا البرج»

بقلم:
جميل الشبيبي - (العراق)

يتضافر العنوان والاستهلال في قصة «رؤيا البرج»(١) على تأشير اتجاه الخطاب القصصي فيها، نحو بناء قصة (الرؤيا) وتجسيدها. ويتأكد ذلك في حيرة السارد وتردده في سردها أولاً، ثم باستعانته بقوى أسطورية ممثلة بـ (عشتار، عشتروت، ننسونا، الزهرة، الخ) لمساعدته في سردها وإجلاء غوامضها ثانياً.

والاستهلال في هذه القصة بنية صغرى إستباقية، تجتمع فيها معظم عناصر البناء، حين يلخص بعض أحداثها ويؤشر على الرواة القادمين لها. وهو يبني بطريقة المونتاج الكتابي حيث يقطع إلى أجزاء، ثم تلصق تفاصيله بأقسام القصة

الثلاثة.

إن الاستهلال هنا تقنية جديدة في أدب القاص محمد خضير، الذي عرف بإخفاء صوت السارد، في حركة السرد بنتاجاته السابقة، في حين يظهر صوت المؤلف هنا بالإعلان عن دخوله كسارد فيها، يهيمن على التفاصيل من خلال صوته كمؤلف أولاً، ثم بقدرته على التشكل والظهور عبر الأسماء المختلفة ثانياً، بما يسمى بسرد (المحاكاة)(2) حيث تخفى الهوية، ويحور المؤلف صوته، ليلائم أصوات الشخصيات الأخرى، التي تدخل السرد بلغاتها الخاصة المتميزة. مما يفيد تعدد الساردين في هذه القصة. وهي تقنية ملائمة لسرد الرؤيا، حيث يستطيع السارد الانتقال بالأصوات المتعددة التي يحاكيها، إلى أزمنة وأماكن خيالية صالحة لبناء الرؤيا. وهذه التقنية تتأثر بصورة واضحة ببناء الرؤيا في الرسائل - القصص الرمزية - التي كتبها مؤلفون مسلمون أمثال ابن سينا والغزالي وفريد الدين العطار، بل أننا نلحظ أن بناء الاستهلال في قصة «رؤيا البرج» يتشابه بشكل ملفت للنظر مع الاستهلال في (رسالة الطير) للشيخ أبي علي بن سينا الذي يقول (هل لأحد من أخواني، في أن يهب لي من سمعه قدر ما ألقي إليه طرفاً من أشجاني، عساه أن يتحمل عني بالشركة بعض أعبائها...).

أما في قصة «رؤيا البرج» فيتساءل ساردها (من لي بلسان ينوب عني في سرد هذه الرؤيا؟ هيهات! مالك إلا لسانه، المهندس الذي صمم متاهة البرج واستقر فيها.. اهبط، اقتف أثره إلى خلوة الرؤيا، ساعديني يا عشتار الحبيبة. ص 29) ويتأثر شكل البناء في هذه القصة مع الرسائل المذكورة في تفاصيل أخرى، يمكن تأشيرها في النقاط التالية:

1) الاستعانة بقوى أسطورية مثل (عشتار، عشتروت، ننسونا) في القصة في حين يستعين السارد في رسالة الطير وحي بن يقظان لإبن سينا بالله سبحانه وتعالى.

2) يطلب ابن سينا مساعدة (الإخوان) في سرد الرسالة أما في القصة فيستعين السارد بالرديف والقرين (حسنا يا رديفي، تابع هبوطك، أسرد رؤياك....) أو (أي إدريس، بخ بخ ما أسرع ما تنتهي الآلام (....) أي قريني، انظر حولك واستقبل الجسد العاري.. القصة صفحة 43.

3) يدخل المؤلف في السرد بتوظيف ضمير (الأنا) باعتباره شخصية من شخصيات القصة (طيرا) ثم الخروج من ذلك بالإعلان الصريح عن المؤلف كما فعل ابن سينا في نهاية (رسالة الطير) والعطار في (منطق الطير)، ويدخل المؤلف السرد في هذه القصة كشخصية، من خلال إدريس بن سينا والمرأة العارية. أما الخروج من السرد فيتم بالخطاب المباشر الذي يقطع السرد: (إن روح الإنشاء المستودعة في هذا البناء، كما تبدو اللحظة، تتحد بالتوق البشري لتخليد جهد الإنسان المستودع في الأهرام والزقورات والمعابد والأبراج والأسوار إتحاداً منسجماً متجهاً إلى

المستقبل البعيد.) صفحة 39) أو باستخدام الاستهلال المنتج بالتأشير على الأحداث القادمة.

إن (إظهار المؤلف) واختفائه بعد ذلك في مجموعة الساردين، يستخدم هنا كهدف تقني، للانتقال بالسارد العليم إلى (السارد الرائي)(3) كمصطلح ملائم لسرد الرؤيا، المتأثر أصلاً بمفهوم تناسخ الذوات المبدعة وتوصلها، على وفق فلسفة الفارابي وابن سينا وبعض المتصوفة المسلمين(4) وكما سنفصل لاحقاً.

وتأثر بنية الاستهلال بالموروث العربي الإسلامي في بناء الرؤيا، يحيلنا أيضاً إلى مجموعة (التوظيفات) الأخرى التي حفل بها (متن) هذه القصة، بما استثمرته ووظفته من هذا التراث سواء في شكله العام (لغاته) أو في أشكاله الخاصة، المتمثلة برموزه وإشاراته الدالة على أنظمته الفكرية والفلسفية.

ولذا سنلجأ إلى دراسة هذه القصة على وفق بنيتها لكشف هذا (التعالق) مع الموروث، وهي بنية تشبه في جزء منها - نظام (المخطوطة)(5) وفي جزء آخر منها نظام (المتاهة والمدونة)، حيث يحاط متن (المخطوطة) بهوامش وشروح، وهوامش على الهوامش، بحيث يبدو المتن الأساسي - النواة - غائراً في تلك الهوامش والشروح ليعطي (برهاناً على مركزية النواة النصيّة، التي تترشح عنها الأفكار والثيمات من وقت لآخر ومن كاتب لكاتب)(6).

إن دراسة هذه القصة على وفق نظام المخطوطة الافتراضي، سيعطينا إمكانية وصف بنائها المتضمن أبنيه لغوية وإشارية مختلفة، وظفها القاص بوعي منه، ليبرهن على قوة التأثير التي يمارسها شكل المخطوطة في تجربته القصصية لتجسيد ذلك الصراع غير المرئي للحيازة حين: (يتعاقب المؤلفون، فيطمس الأخير منهم اثر السابق له، حتى تضيع خطواتهم في بحار هوامشهم، فإذا هم خطوات وآثار لعقول متناسخة متصارعة)(7).

وهذا النظام إذ يبرهن على تداخل النصوص وتعالقها، فهو يبرهن أيضاً على تعدد الساردين فيها من خلال لغاتهم التي تحمل نظامها الخاص، كما أن هذا النظام اللغوي الذي يعدد الهوامش في المخطوطة حول نواة السردية، يبني إلى جانبه نظاماً تزامنياً، متعدد الطبقات، مفارقاً لزمن السرد التعاقبي، اعتماداً على تعدد لغة الساردين، بما فيهم السارد العليم - المؤلف..

وبهذا المعنى نرى أن نظام المخطوطة يمكن أن يمثل لنا (المكان المكثف للأزمنة) حسب عبارة باشلار الموحية؛ كمتن مجسد لذلك المكان الذي تتعاقب عليه الأزمنة، التي تمثلها الهوامش والشروح المحيطة بها.

كما تمثلها أيضاً التصاميم والرسوم والمدونات التي تمثل خطابات متنوعة لأزمنة متنوعة.

وهذا النظام يوضح هنا الثبات والحركة في آن: الثبات حين يبدو المتن الجديد منجزاً ثابتاً في المكان الذي احتله في السرد، على الرغم من الحركة والتغيير وغبار الأزمنة، الذي

يحيط به ثم بالهوامش والشروح، حين يستبدل وكأنه في حركة استبدال زمانية.

وهو في قصة «رؤيا البرج» بشكل خاص وفي مجموعة «رؤيا خريف» بشكل عام، يمثل نظاماً جامعاً لأنظمة كتابية (لغوية) مختلفة، تتجاوز وتتفارق، ممثلة بتلك الوحدة المستحيلة في واقع الحال، بين الثابت والمتحول، بين الحركة والسكون في نظام جديد، هو نظام الكتابة القصصية، حيث تستثمر هذه الاستجابة المستحيلة، وتطورها باتجاه بناء (الرؤيا) ويتضح ذلك في معظم قصص المجموعة، لكنه يبدو جلياً في قصة «رؤيا البرج».

سنبدأ من المشهد الافتتاحي لهذه القصة الذي يبدأ من مكان محدد هو النهر، حين يعود الأسرى (بعد ثلاثة عقود) إلى مدينتهم، فيجدون النهر وقد طهر (وصفا الهواء من روائح الجثث المتفسخة، وغرست الفسائل في حقول النخيل المقطوعة أو المحروقة، جانبي النهر... القصة صفحة 29. وفي هذا الجزء تبنى حركة السرد على وقائع ذات علاقة بزمن كتابة القصة (1988) المحدد بانتهاء الحرب العراقية - الإيرانية، وعودة الأسرى بعد ثلاثين عاماً من انتهاء الحرب، كما يبني الزمن، بناء واقعياً حين يشير إلى انتهاء الحرب وصولاً إلى زمن تأسيس البرج - بعد ثلاثين عاماً - فيتجاوز زمن البناء زمن الكتابة بثلاثة عقود من السنين، ليؤطر القصة بزمن خارجي مستقبلي، يتداخل مع أزمنة أخرى داخل النص. وكل ذلك يؤكد أن الدخول إلى القصة - المخطوطة، كان من هامشها الأعلى وأن منشئ هذا المشهد والمتحكم بسرده هو سارد عليم له علاقة بزمن الكتابة، وما يليها من أحداث، يتجلى ذلك من خلال إشارة السارد إلى مؤسسات عصرية، أنشأت إلى جانب البرج، مبنية على الطراز الحديث، منها (شبكة أنفاق القطارات الأرضية، المطار، الميناء، دار المحفوظات، دار الموسيقى.... الخ) مما يشي أن سارد هذه الطبقة من المخطوطة ينتمي إلى عصر كتابة القصة وأن رؤيته (منظورة) تتجه اتجاهاً عصرياً - الخيال العلمي -. كما أن خط سيره يتجه نحو البرج، في حركة سردية أفقية دائرية، تتسع كلما اقترب من قاعدة البرج، وأن هذا السارد يبني خطابه بملاحظته تغير أحوال الناس بعد بناء البرج وهو خطاب يوضح طموح السارد للتخلص من رموز القهر والعذاب والموت كالمقبرة والكلمات الدالة على مثيلاتها: الماخور، الحارس، المطرقة وهي دوال على ضياع الهوية والرعب من الماضي المحمل بالعذاب والخوف.

يقول السارد (أما المقبرة... مقبرة؟ ما المقبرة حقاً؟ إنها شيء مطموس في سلسلة المسميات التي هجرتها ألسنتهم مثل (قاموس) و(مطعم) و(ماخور)... (القصة صفحة 30).

وإذا كانت رؤيا السارد العليم تتحدد برغبته في (قبر) رموز الإذلال الإنساني، فإنه في الوقت نفسه، ينشي على أعتابها رموزاً أخرى لها

علاقة بالطبيعة، كإشارته إلى أن (الجميع هنا العاملين والمتسكعين (.....) يبحثون عما ينبغي لهم الابتداء بإنشائه أولاً: دار السينما أو المسرح أو المسفن أو المصح، تبدو هذه الخدمات والمتع حاجات غامضة عند أكثرهم، بل هي أقل إلحاحاً من الحاجة إلى بقعة الصحراء التي أبد السكان وجودها وسط مراكز السكن... (القصة صفحة 30).

ويسجل السارد التغيير الحاصل في ذواتهم تمهيداً للانتقال بالسرد إلى طبقة أخرى من هذا البناء، وهنا يتخلى السارد العليم عن لغته الحيادية المعتمدة على المشاهدة والتشخيص لينتقل بالسرد فجأة إلى محملة بإمكانات التأويل على وفق لغة الصوفيين(8)، الأمر الذي يعني دخول سارد جديد إلى السرد إلى جانب السارد والعليم ينتمي إلى زمن آخر لأن تحول لغة السرد من لغة حيادية إلى لغة حيادية والتأويل، يعبر عن حساسية السرد واتجاهها من الخارج إلى الداخل: الخارج المتمثل بالمظاهر الشكلية للعمارة والبناء وأسماء المؤسسات، إلى الباطن المتمثل بالتغيير الحاصل في ملامح الناس ودواخلهم، الموصوف بانحراف واضح في هذه اللغة:

(أصبحوا يجهلون ما خبروه ويعرفون ما كانوا يجهلونه، أخذوا يتداولون العبارات بسليقة فاترة، وكأنهم نسوا ما تعني فعلاً (....) الوجوه تتغير أيضاً حول البرج وتتناسخ... (القصة صفحة 31).

وإذا كانت لغة الإيحاء هذه مقتضبة ومبثوثة في ثنايا السرد الموضوعي في القسم الأول من القصة، فإنها ستحتل حيزاً كبيراً في القسم الثاني والثالث منها، حينما يتولى السرد (إدريس بن سينا) أحد بناة البرج ومصمم خلوة الرؤيا فيه؛ فهو المعنى بوصف دواخل البرج، لتحقيق انتقال السرد إلى سارد جديد هو (السارد الرائي) في نظام هذه القصة - المخطوطة، وهذا الانتقال يعتمد أصلاً على مفهوم امتداد المؤلف في القرين - الشبيه، الذي يحاكي المؤلف بأهم صفة له (لغته)، هي بدورها ستشير بانحرافها، إلى زمن آخر ينتمي إلى ماضي السرد. وبهذا المعنى فإن تعدد الساردين في هذه القصة يؤكد استنتاجنا القائل: إن اللغة دالة أساساً على ظهور شخصية البديل، وعلى الزمن الذي ينتمي إليه السرد، والقاص إذ يستخدم هذه التقنية فإنه يرسخها بالاستفادة من أسماء الأعلام (الحجج) في كوكبة الأجناس الخيالية كالمتنبي والجاحظ والسياب ومنعم فرات وغيرهم في قصص المجموعة هذه. فهم يظهرون في السرد كأسماء دالة على طبقات الزمن، المتجاورة بعلاقة تزامنية تختصر الأبعاد التاريخية المتفاوتة. وفي أحيان أخرى - وهي الأهم عندنا - يعتمد القاص على لغة السارد للدلالة على شخصيته، وبهذا المعنى فإن تعدد اللغات (هجانة اللغة) وانتمائها إلى أنظمة مختلفة في هذه القصة وغيرها من قصص المجموعة، يهدف إلى الإشارة بارتباط كل لغة بسارد خاص، وارتباط هذه اللغة بهامش

معين بنظام القصة ـ المخطوطة، من خلال سياقها ونظامها، كدليل على زمن خاص بهذا الهامش ـ الطبقة. ونلاحظ أيضاً، إن الانتقال من لغة إلى أخرى لا يتم بالتناوب بل بالتداخل، حيث يستخدم التقطيع واللصق في دخول مفردات اللغة الثانية في لغة السرد الوصفية ـ الحيادية. ويتضح ذلك في هذه القصة عند اقتراب السارد العليم من قاعدة البرج، فهنا يقطع السرد ويعلن عن اسم السارد الجديد، بإكمال الاستهلال المنتج الموجود في القسم الأول والثاني من القصة: (ألم تقدم اسمك بعد.. تلفت حولك.. أتلمح وجهاً مألوفاً لديك؟ (.....) مازلت صامتاً، ولا تتعجب، سيتكرر هذا الظهور، والآن إلى البرج.. (القصة صفحة 31).

إن هذا الحث بالخطاب المباشر سينقل السرد من شكله الزمني إلى شكله التزامني، حيث سيتخذ السرد من الآن شكل البرج ـ المدونة، بالاستفادة من ثنائية صعود/ هبوط لوصف البرج ومتاهاته المختلفة، وهذا النسق من السرد (يتعالق) في شكله العام مع نظام آخر من نظام المخطوطة، نطلق عليه نظام البرج ـ المدونة تمييزاً له عن نظام المخطوطة الدائري الأفقي، وهذا النظام يرتبط بمدونة برج بابل الشهيرة في التاريخ العراقي القديم، سواء بشكل البرج المتدرج (الشكل الزقوري)، أو بطريقة تدوينه التي اتخذت هذا الشكل أيضاً. ويشكل هذا النسق بصورته المعمارية أو بنظامه اللغوي الإستعاري في هذه القصة نظاماً جديداً بنقل السرد من شكله الإنشائي (المعماري) إلى شكله الإستعاري (المجازي ـ الشعري) بعد دخول الرموز والإشارات الدالة على الأنظمة الفكرية والفلسفية، التي تستفيد من الموروث العربي الإسلامي.

إن الانتقال من وصف خارج البرج وطوابقه إلى وصف دواخله سيتم بعد الإعلان عن اسم (إدريس بن سينا) مصمم خلوة الرؤيا، الأمر الذي يعني اشتراك السارد العليم مع إدريس بن سينا في سرد تفاصيل البناء الخارجي للبرج باعتبار إدريس بن سينا أحد بناته، وبذا اتخذت لغة السرد، صفة السرد الموضوعي، لأنها تصف هذا الخارج، في حين ينفرد إدريس بن سينا في وصف دواخل البرج اعتباراً من القسم الثاني من القصة ص 34.

ويلاحظ في الوصف الخارجي لبرج القصة أنه يتخذ شكل «برج بابل» الموصوف في المدونات القديمة، سواء في شكله العام الذي يشبه بناء الزقورة أو، بالإشارة الصريحة إلى اسم البرج في إحدى العبارات الواردة في القصة: (برزت ظلال الحروف وتجسدت ببطء في لون أزرق شاحب، وتعمقت الظلال التي أحدثتها حافات الشرائح المائلة وغدت زرقاء واضحة، واستطاع المهندس مع الآخرين قراءة المقاطع البابلية القديمة: (أي ـ تمين ـ ان ـ كي) ثم خفتت العبارة شيئاً فشيئاً.. القصة صفحة 33)، والعبارة هذه تعني برج بابل باللغة العربية، كما ورد في المصادر المختلفة عن اسم هذا البرج. وتتضح

هذه العلاقة أيضاً بوصف السارد لطبقات البرج، التي تتكون من عشر طبقات: خمس منها في الأعلى وخمس تغور في باطن الأرض، معتمدة في بنائها على البناء الزقوري المتدرج، وبهذا المعنى فإن برج القصة، يشبه برج بابل في شكله وتفاصيله، لكنه يختلف عنه في البناء السفلي، فبرج بابل لا يغور في باطن الأرض وإنما يتشكل في الطابق الأرضي حيث مكان العبادة للبشر، أما في القصة فقد بني بطريقة الخيال العلمي على وفق المنظور الحديث للإنشاء، لينسجم مع خطاب السارد العليم - المؤلف، وليشير إلى زمنه أيضاً.

إن لغة السرد في هذه القصة، تستفيد من إمكانات لغة السرد الموضوعي في وصف طبقات البرج الخارجية، ثم تنحرف تدريجياً إلى لغة مجازية تتناص مع اللغة الصوفية في تراثنا العربي الإسلامي ولغة الملحمة في تراثنا العراقي القديم، وهذا الانحراف موكول بظهور سارد جديد يتحدث بهذه اللغة أو تلك.

فالسرد الأفقي (المعماري) الذي يشير إلى البناء المعماري المعاصر يتبنى رؤيا مطابقة لهذا البناء الشاهق، رؤيا تمجد (التوق البشري لتخليد جهد الإنسان المستودع في الأهرام والزقورات والمعابد والأبراج والأسوار اتحاداً منسجماً متجهاً نحو المستقبل البعيد) وهي رؤيا تؤكد ذلك (الانسجام والقوة والشعور بالأمان.. القصة صفحة 29) الذي يمثله البناء.

أما الجزء المتعلق (بسلطان الكلمات) لاحظ ص 39 الذي يمثل السرد الاستعاري المتداخل مع اللغة السردية الموضوعية، فإنه يتجه باتجاه حركة السارد (إدريس بن سينا) نحو الأسفل بحركة بطيئة إلى الطوابق الخمسة المقامة في أسفل المصطبة، لتجسيد الرؤيا بأشكال ورموز، تشير إلى ذلك التعقيد في بناء هذا الجزء المهم من الرؤيا، الذي يشكل الأساس لإقامة صرح البرج. وهنا يتوسل السارد بوسائل عديدة لإيضاح رؤياه. وأول هذه الوسائل لتجسيد (رؤيا الباطن) هو الانحراف الرئيسي في اللغة القصصية الساردة باتجاه لغة الإيحاء التي لا تشي بمعنى محدد، على الرغم من استخدامها لغة الأرقام التي تشير هي الأخرى إلى نظام رمزي سنتحدث عنه لاحقاً: (في الأسفل، حيث القمة المقلوبة، أربع حجرات، تعلوها في الطبقة الرابعة المعكوسة ست عشرة حجرة، تزداد إلى أربع وستين حجرة في الطبقة الثالثة، وتبلغ مائتين وست وخمسين حجرة في الطبقة الثانية، وألفا وأربعاً وعشرين في الطبقة الأولى المعكوسة، وتتضاعف إلى أربعة آلاف وست وتسعين حجرة تحت المصطبة، خمن مع نفسك عدد الممرات التي تربط الحجرات. رقم هائل يتكرر ويتضاعف ولا يدرك آخره، وسيبقى مجهولاً لي ولكم... (القصة 36). والملاحظة الأولى على هذا الاقتباس أن العدد يتضاعف فيه بمتوالية هندسية أساسها العدد (4) الذي يشير مجازياً إلى العناصر الرئيسة الأربعة - الاستطقطاقات الأربعة لدى الفارابي - ومفاهيم أخوان

الصفا والصوفيين. وهي الماء والهواء والتراب والنار، كما أن هذه اللغة المجازية تمهد لرسم نظام المتاهة (لدواخل البرج) وخلواته السبع، حيث تتم المطابقة أيضاً بين اللغة وهذا البناء؛ فنظام المتاهة هنا لغة وهيكلاً يقترب كثيراً من الحلم (الرؤيا). حيث تمحى الحدود بين الوقائع الفعلية وتصورات الذات الحالمة؛ فتبدو الأمكنة والأزمنة دونما حدود. ويبدو نظام المتاهة مصمماً بقسميه المعماري واللغوي للاستدلال على اختفاء (خلوة الرؤيا) بين الخلوات، وإحاطة الهوامش بالنواة. أما البرهان الأخير - الصعود إلى التمثال فهو المطابقة بين المخطوطة - البرج والخلوة - النواة، واكتمال الرؤيا بهذه المطابقة والاستدلال.

إن بناء نظام المتاهة في هذا الجزء من القصة، أعطى السارد إمكانية استعمال الرموز الأسطورية المتحركة أمام ناظري (إدريس بن سينا) كطائر الانزو الذي يحمل جسد المرأة العارية وهي تلخص مسيرة الصراع البشري، منذ الأزل وهذا النظام بقسميه اللغوي والمعماري، يساعدنا على تأويل الرموز بما يكافؤها في الأنظمة المثالية الفلسفية والصوفية، وكذلك الأنماط الأسطورية العراقية الأصلية. ومن أهم الرموز الدالة على هذه الأنظمة، استخدام الرقمين (10) و(7) وعلاقتهما بنظام البرج كشكل معماري أو بشكل مدونة أولاً، ثم علاقتهما بالأنظمة الإسلامية الفلسفية والصوفية ثانياً. فبرج بابل يتكون في اللغة البابلية من عشرة أحرف هي (أي - تمين - آن - كي) وفي اللغة العربية من سبعة أحرف ودلالة استخدام هذين الرقمين تتجه نحو نظامين متقاربين من أنظمة الفكر العربي الإسلامي، فالعدد (10) - المتكرر كثيراً في قصص المجموعة - يساوي عدد طوابق برج القصة، وهو يتفق هنا و(العقول العشرة) في نظام الفيلسوف الإسلامي (الفارابي) الذي فصله في كتابه الشهير (آراء أهل المدينة الفاضلة) ونظريته في (الفيض الإلهي) التي اعتنقها الفيلسوف الإسلامي (ابن سينا) بعد تعديل هذه المنظومة كي تصبح ملائمة لمفاهيمه الفلسفية(10).

واستنتاجنا باقتران العدد عشرة بمنظومة الفارابي - ابن سينا الفلسفية يتأكد بعدة براهين مستقاة من القصة: أولها ارتباط اسم السارد (إدريس ابن سينا) باسم الشيخ الرئيس في جزئه الثاني، وهذا الارتباط لا يأتي اعتباطاً، بل هو أحد الأسس الذي بنى عليها القاص مجموعته كلها(11). يضاف إلى ذلك أن اسم السارد، يرد مع عشرة بناة ساهموا في بناء البرج، يذكر السارد أربعة منهم فيقول: (كنا عشرة مهندسين لا أتذكر الأسماء كاملة جميعها، لكن ثلاثة منا فقط حملوا الخرائط وأودعوها غرفة في الطبقة الخامسة(...) كان أحدهما يدعى (هارون الواسطي) والآخر (ثابت الكوفي)، أما الثالث فهو (سنمار الحيري) الذي سقط (من أعلى الطبقة الخامسة بفعل قوة مجهولة، آنذاك كان البرج قد أنجز ورفع التمثال إلى مكانه، فراع

(سنمار) النظر الهائل الذي أطل عليه جسده، النحيل صعق بالمنظر (...) خانته شجاعته وارتجفت قدماه من العجز (...) فهوى من الأعلى.. القصة صفحة 34). وهذه الحكاية تذكرنا بحكاية (سنمار) التي تعرفنا عليها من كتب التاريخ. والملاحظ أن أسماء هؤلاء المهندسين يوهم ببناة تاريخيين اقترن ظهورهم في القصة وحوادث معروفة كحادث (سنمار) مثلاً. والبناء الوهمي هذا للأسماء يتفق والتعدد الوهمي للمشاركين في السرد، الغرض منه الإيحاء بتعدد الساردين وتناسخهم. وهناك دليل آخر على علاقة العدد (عشرة) بمفهوم الفارابي - ابن سينا الخاص بتناسخ العقول المبدعة، يتأكد بحوار السارد مع المرأة العارية - حاملة الأسماء المتعددة - حين يسألها عن مصير أصدقائه بناة البرج فتقول: (إنهم يعملون في مكان آخر، يشيدون أبراجاً في المدن الجديدة، بعد أن استبدلوا أسماءهم، رأيت سنمار وقد سمى نفسه شداماً. أما سطيح فقد صار أحيكار.. إني أظهر في أحلامهم عندما تكتمل صورة القمر في السماء، وتتألق الزهرة بعد غروب الشمس أو قبل مطلعها.. القصة صفحة 46). أو عندما تخاطبه قائلة: (عندما كنت تحلم بالبرج التقينا عند أسوار مدينة بصرياثا، أصبح اسمك (إدريس ابن سينا)، وتخليت عن أسمائك العديدة الماضية كلها. (القصة صفحة 46). وكل ذلك له علاقة بمفهوم تناسخ العقول المبدعة لدى الفارابي - ابن سينا ويتأكد لنا ذلك أيضاً بالتأثر الواضح لاستهلال القصة المنتج باستهلال (رسالة الطير) لابن سينا الذي أشرنا إليه في حينه.

أما العدد (7) الذي يشير إلى عدد الخلوات المبنية على شكل متاهة في طوابق البرج السفلي فتتأثر بمصطلح الأودية السبعة في نظام (العروج - المقامات) الصوفي الذي صممه فريد الدين العطار المتصوف الإسلامي الشهير في كتابه (منطق الطير)(12).

والخلوات السبع في القصة عبارة عن (حجرات تتصل ببعضها في ممر واحد ضائع في الممرات العديدة.. القصة صفحة 36)، والسارد يستخدم لوصفها لغة تقترب من لغة الصوفيين (تتوزع الخلوات السبع هنا وهناك ولا أقول في مكان ما، فهي تحت حدود أي مكان، أولاً حدود معلومة لأمكنتها.. القصة صفحة 36). أما الوصول إليها فيتم بطريقة الانزلاق الذي يعني انتقال الجسم دون حركة (انزلقت على بلاط الممرات كجوهرة ملساء تتقدمها إشاراتها الدالة الراقصة بالأنغام، التي يولدها الاحتكاك اللامحسوس بفراغ الممرات المتشعبة، وكانت الأنغام تتحول إلى أسهم مضيئة تخترق الحواجز الوهمية، وتملؤني بالمرح واليقين.. القصة صفحة 38).

ويلاحظ من العبارات المقتبسة، أن الجسد لا يتحرك بفعل ذاتي وإنما بفعل من خارج الجسد فهو مدفوع بقوة خفية هي الإشارات الدالة الراقصة التي تتحول إلى أسماء مضيئة فيحدث الهبوط (أولاً إلى داخل الأحشاء، ويخترق جسدي

شعاع يضيء دمي، وتجرف أنفاسي رائحة غامضة، أريج أزهار حقل أيقظه تبدل الأزمنة.. القصة صفحة 38)، وعلى هذا الأساس تبدو براهين السارد (عرفانية)، تكون الذات فيها صورة سلبية متأملة تنتظر (اقتراب لحظة الجلاء الخارقة) وحين تتحقق لحظة الجلاء هذه، يختفي البرهان، فالعرفان لا يحتاج إلى برهان، ثم تسقط حجب السرد، فيتجلى في صورة رؤيا، ويختفي السارد ومعه أشباهه الساردين.

إن رحلة السارد من خلوة الرؤيا إلى التمثال في أعلى البرج هي رحلة (عروج) روحية، تكمل رحلة السارد العليم المكلف بإنشاء المشهد الواقعي بتفصيلاته المختلفة، وخلال هاتين الرحلتين استثمر القاص التراث العلمي المعاصر، والتراث الإسلامي الفلسفي والصوفي إضافة إلى البناء الأسطوري والملحمي، لبناء مثاله الكتابي، وقد ساعده ذلك في إعطاء قصته امتداداً زمنياً، يمر من الأزمنة الضاربة في القدم باتجاه المستقبل. وهي رحلة صعود على وفق ثنائية هبوط - صعود التي لا تتأثر بالاتجاه، فكلا الاتجاهين يمثل صعوداً نحو الماضي مرة وأخرى نحو المستقبل، وخلالها وظف القاص أشكاله الرمزية التي تستفيد من التراث العلمي والسلفي، توظيفاً فنياً ورؤيوياً. وهذا التوظيف يمثل إنجازاً للقاص في مجال تطوير بعض مكونات القصة القصيرة، كالسارد، المكان، الزمان.

وأعطى لكل عنصر من هذه العناصر مفهوماً مختلفاً لما ألفناه واطلعنا عليه في القصص القصيرة المنجزة في العراق في الأقل. وسوف نوجز في إيضاح هذا الإنجاز في قصة «رؤيا البرج» باعتبارها أنموذجاً تطبيقياً.

فبنية السارد في هذه القصة، تتصف بمفهوم إظهار المؤلف الذي يشكل بنية أساسية في الرسائل التي كتبها ابن سينا، وفريد الدين العطار والغزالي. وهي تقنية تؤكد قدرة المؤلف - الحجة على اجتراح طريق جديدة في النوع الأدبي على وفق مفاهيمه ورؤاه. ولهذا نرى ابن سينا الفيلسوف، يدخل السرد في قصته الرمزية (رسالة الطير) كواحد من الطيور ثم يخرج من السرد بتعليق خارجي بعد أن يعيش التجربة كاملة مع الطيور(13). وكذلك فعل فريد الدين العطار حين حاكى أصوات طيور مختلفة وأنطقها بلغة البشر للتعبير عن تجربته الصوفية، ثم يعلن في جزء منها عن نفسه قائلاً: (لقد نثرت يا عطار نافجة المسك المليئة بالأسرار على هذا العالم في كل آونة فامتلأت آفاق الدنيا بعطرك (...) تكلم دائماً بالعشق، وردد دواماً أغاني العشاق)(14).

وقد استثمر القاص محمد خضير، ذلك في بناء قصته، فالسرد فيها يحاكي أصواتاً مختلفة، ترتبط بأمان مختلفة أيضاً. فهو في القسم الأول ينتمي إلى زمن كتابة القصة (1988) بما يشير إلى وقائع وأحداث وقعت في هذا التاريخ وفي المكان المسمى (البصرة) التي لم تذكر بالاسم وإنما اقترانها بأسماء دالة عليها كالنهر

والنخيل وهو جزء يعتني بالمشهد الواقعي. وبهذا المشهد يمكننا التعرف على المؤلف من خلال بنية المحاكاة التي تعتمد على سرد (القرين - الرديف - الصاحب) متمثلاً في شخصية (إدريس بن سينا) مرة وفي شخصية المرأة العارية - ذات الأسماء المتعددة كامتداد للمؤلف مرة ثانية.

ومصطلح (سرد المحاكاة) في هذه القصة يشبه السرد في القصص الرمزية التي أشرنا إليها، فالقرين والشبيه والصاحب في هذه القصة، والإخوان والطيور في قصتي ابن سينا والعطار تمثل، (قناعا) يتقنع به المؤلف لإكمال الرحلة. وهو هنا تقنية (يمتد) فيها المؤلف بقرينه - شبيهة في مجموعة الساردين المتعاقبين لإكمال وجهة نظر المؤلف في إنشاء رؤياه وتجسيدها بالرغم من الانحراف الواضح في لغة السرد عند دخول سارد جديد، فذلك لا يشكل من وجهة نظرنا سوى تنويع ضروري وإشارة دالة على السارد وزمنه.

فنجد هنا أن السارد العليم المكلف بإنشاء المشهد الواقعي في القصة، هو شخصية حاضرة في السرد من خلال لغته (لغة السرد الموضوعي) وهي لغة تلائم هذا المشهد الذي ينشئه السارد على وفق مفاهيم العمارة الحديثة. في حين تنحرف اللغة انحرافاً واضحاً بدخول (إدريس بن سينا) السرد، بشخصيته المتأملة لتحولات الداخل - الباطن ومتاهاته؛ فتنحو اللغة باتجاه لغة الصوفيين، أما التغيير الثالث في لغة السرد، فيبدو واضحاً بدخول المرأة العارية السرد وسوف نمثل لتعدد اللغات في هذه القصة (هجانة اللغة) لاحقاً.

إن تعدد الساردين بتعدد لغاتهم يمثل تقنية يزاح منها السارد العليم - كدالة على تقديم الواقع - لكي يستولي على زمام السرد صوت (السارد الرائي) المتعدد الأدوار، الموكول بسرد الأجزاء الخاصة بتجسد الرؤيا في هذه القصة والمعروف هنا بشخصيتي (إدريس بن سينا) والمرأة الأسطورية العارية. وبهذا المعنى فإن شخصية السارد الرائي التي تدخل السرد بثروة لغوية مختلفة، أغنت القصة بتقنية قوامها تعدد الصوت السارد الذي يعني تداخل صوت المؤلف مع أصوات ساردة أخرى كما أشرنا سابقاً(15).

ومصطلح السارد الرائي يستفيد فنياً من القصص الرمزية الإسلامية، ويعتمد فلسفياً على مفهوم الفارابي - ابن سينا في تناسخ العقول المبدعة، والسارد هنا تمثيل فني لتلك العلاقة بين ظاهر البناء وباطنه الموصوف بالبرج كمعمار فني بسرد السارد العليم ولغته الحيادية، ثم بدواخله ومتاهاته التي يسرد تفاصيله (إدريس بن سينا) بلغته الإيحائية مرة والمرأة العارية بلغة الأسطورة والملحمة مرة أخرى. وهذه أمثلة على تداخل اللغات (هجانة اللغة) في قصة رؤيا البرج ومن خلال ساردها:

لغة الخيال العلمي - السارد العليم - إدريس بن سينا:

- .... وسرعان ما تقع العين الهابطة على كرة بلورية كبيرة ذات نواة

سيليكونية خضراء، طافية على سطح مياه القناة المحيطة بالبرج، تلك هي ساعة البرج الشمسية، تخزن نواتها الأشعة وتحولها إلى ومضات رنانة تسمع في أرجاء المدينة المترامية الأطراف. القصة صفحة 32.

-إني هنا تحت منفذ السقف الشاهق وثقب الأرض الواسع المتقابلين كجوفين زمنيين متباعدين، واقفاً بينهما وقد انتقلت انتقالاً جسدياً كاملاً، وانقطعت كلياً عن الزمان الأرضي البطيء القصة صفحة 40.

اللغة الصوفية - إدريس بن سينا:

أقف أو أتقرفص أو أتمدد على الأرض العارية المستقرة. مجاهدة وصوم وتأمل الانهمار الضوئي للنهارات الصافية وجريان المياه في الأنهار الرائقة البعيدة. إن انهمار الصمت في خلوة الموسيقى ينقل أنغاماً دفينة، أنغام ناي يصارع الفناء.. القصة صفحة 41.

- داخل داخل خارج خارج، السبيل واسعة والنور غزير، أشجار الهيل، أيكات الموز، الممرات الرملية في حديقة الحمام، أحواض المسك، مزارع الرز، (...) سطيح بانتظارك يرعى غزلان الرؤيا في منبسطات الأهوار.. آه يا ننسونا.. القصة صفحة 41.

- يحدث الهبوط أولا إلى داخل الأحشاء، ويخترق جسدي شعاع يضيء دمي، وتجرف أنفاسي رائحة غامضة، أريج أزهار حقل أيقظه تبدل الأزمنة.. القصة صفحة 38.

لغة الأسطورة أو الملحمة: (المرأة العارية - إدريس بن سينا).

- أنا كوباتم، أنا ماليتا. أنا أشخاراً. أنا عناة. وعشرون اسماً آخر. أنا المدللة نونو. أنا نجمة السماء. أنا حقل الحنطة. أنا أمرأة الخاتم. تبعتك في الصحراء، وبحثت عنك في السهل، في كل مدينة تزوجت رجلاً. من يعرف اسمي يأخذني.. القصة صفحة 44.

- كنت أحلم بهم، واحداً بعد الآخر، الرجل الذي يشبه الحصان، أسرع عداء في أور. سقط في حفرة كانت في طريق السباق بين سبع حفر. خرجت ليلاً ووجدت نفسي في الصباح تحت شجرة صفصاف في أحد الحقول... القصة صفحة 45.

-كانت روحي هائمة تجوب السهول إلى أن وصلت إلى بيت راعية عجوز. كنت أشعر بالأسى، هائماً يتدلى مزماري عن عنقي. حلمت في بيت الراعية بأقداح اللبن تتهشم والحضيرة تحلق بأغنامها مع الرياح. كان الحلم يختفي ليظهر مع قدومك.. وبعد رحلات طويلة في أرجاء الأرض، ظننت أن ظلك قد أصبح بعيداً.. ثم ظهر البرج في أحلامي.. القصة صفحة 45.

ولا يقتصر إنجاز القاص في تنوع الساردين وامتداد أحدهم في الآخر وتعدد لغاتهم، بل إن هذا الإنجاز يتضح بشكل أفضل في بناء الزمن وتداخله في هذه القصة الذي يعتمد بشكل أساسي على موقع السارد في نظام السرد العام.

ويتجلى الزمن في بداية قصة (رؤيا البرج) بالزمن الواقعي المرتبط بالمشهد الواقعي بعد انتهاء الحرب

العراقية الإيرانية (1988). قد لاحظنا أن هذا الزمن قد تأطر بزمن خارجي مستقبلي، يؤكد انقضاء ثلاثين عاماً على انتهاء الحرب، وهو زمن بناء البرج والمؤسسات الأخرى. غير أن دخول السارد (الرائي) إدريس بن سينا إلى السرد، أسهم في بناء الزمن بطريقة مبتكرة؛ بإنشائه لعلامات خارجية دالة عليه، ولا علاقة لها بذاكرة السارد أو بالصيغ الفعلية لبناء الزمن، ومن هذه العلامات المبتكرة:

- استخدام عبارات من لغة قديمة، هي اللغة البابلية للإشارة إلى اسم البرج (أي - تمين - آن كي) التي تظهر على واجهة البرج وللتعريف باسمه. واستخدام هذه العبارة إحالة واضحة إلى زمن غابر، يشير إلى زمن بناء البرج في العمق التاريخي.

- ورود أسماء بعض الأحياء والجمادات المنقرضة، وتجسدها أمام ناظري السارد في خلوة الرؤيا كطيور (الأندو) و(الأنزو العملاقة)، (حجر النونز)، (عطر نبات الشوكارا) إلخ.

- استخدام بعض الأسماء التاريخية لمبدعين من أمثار سنمار الحيري، والمتنبي والأعشى وسطيح واستخدام هذه الأسماء له دلالة مؤكدة على تعاقب الأزمنة وتزامنها في النص القصصي. وإن اختيار البرج كحقيقة بنائية تتقدم من العمق الإنساني، إلى مستقبل البشرية، أتاح للسارد المرور بتلك الأسماء المبدعة الدالة على أزمان مختلفة وتجاورها في عمل فني هو متن هذه القصة.

وهنالك مبدأ آخر في بناء الزمن هنا، يعتمد الحوار بين الذات الساردة (إدريس بن سينا) والمرأة التي تظهر له في خلوة الرؤيا، ويتسم هذا الحوار بخاصيتين: أولاهما الحضور الآني باعتباره حواراً قائماً بين ذاتين وقت إنجاز النص، وثانيهما: دلالته على تعاقب الأزمنة وتفارقها حين تذكر الأسماء والأماكن والأحداث. وهي طريقة لا تعتمد المنولوج الداخلي، لأن الزمن هنا يمثل زمن التحقق والمشاهدة العيانية الآنية. والحوار لا يؤثر على أحداث الماضي فقط بل يتعداه إلى المسقبل بما تقوله المرأة للسارد الرائي: (أم هذا الخاتم الذي يحيط بإصبعي فهو العجينة التي ستسد بها ثقوب التمثال كي يتجدد إشعاعه سنوات قادمة.. القصة صفحة 47). أما الشكل الأخير الدال على بنية الزمن، فيتحقق عند (العروج) من خلوة الرؤيا إلى التمثال في أعلى البرج، ويأتي ذلك بطريقة خبرية - آنية، يعيشها السارد الرائي ويتحدث عنها أثناء حدوثها: (أحسست وعند كل ضغطة بمرور الفصول، الرعود والبروق والأمطار، انهمار الشهب، صدى قوائم الخيول، بريق الحديد، تحشد الجيوش، انيهار المدن، ضحكة الموت الساخرة، هبوب الرياح في العظام، صخب بناة البرج.. القصة صفحة 48.

ونلاحظ هنا استخدام السارد (للمصدر) نائباً عن الفعل للدلالة على الحدث الآني، ومروره أمام ناظريه، فالمصدر كما هو معروف حدث منزوع عن الزمن.

وبناء الزمن في هذه القصة، يعتمد

بشكل أساسي على بناء المكان؛ ذلك لأن تداخل الأزمنة وتعاقبها لا يتحقق إلا في مكان (تجسد الرؤيا) وهو مفهوم خاص يحتاج إلى تفصيل.

فالمكان في هذه القصة يتأسس على مفهومين متفارقين، أحدهما يمثل المكان الموصوف بالموقع الجغرافي الذي يرتبط بزمن كتابة القصة، وثانيهما يعتني ببناء المكان - الفضاء، الذي تجري فيه أحداث وتحقق فيه الرؤيا، ولقد مثلنا لهذا المكان بشكل (مخطوطة) باعتبارها مكاناً تتعاقب عليه الأزمنة من خلال الهوامش وهوامش الهوامش المدونة عليها. ومرة أخرى بالمدونة - البرج، الذي يمثل مكاناً تاريخياً واتجاهاً دلالياً من العمق التاريخي باتجاه المستقبل، ومن خلال ثنائية هبوط / صعود. وفي كلتا الحالتين، نلاحظ أن المكان يتكثف عن مفهوم تؤكده عبارة القاص بأنه (اللامكان الهارب من الزمان) أو المنطقة المعلقة بين (اللامكان وأي مكان حقيقي)(16). أو كما اقترحنا في مكان آخر بأنه (المكان المكثف للأزمنة). وبهذا المعنى فإن القاص ينشئ مكاناً واقعياً يتحول عبر مسيرة السرد إلى فضاء تتعاقب عليه الأزمنة وتتغير عليه الإنشاءات المختلفة. فهو موجود أزلي. وشاهد على تبدل العصور وتعاقبها، نحتت فيه الأحداث ندوبها وتركت رموزها عليه، وبذلك يتحول إلى مجموعة متداخلة من الأحداث.

إن مفهوم المكان - الفضاء الذي هو مكثف للأزمنة أو هارب منها يعتبر أساساً مهماً في هذه القصة وفي قصص المجموعة الأخرى. وهو يتجسد في بقعة محددة من المكان الواقعي، ليصبح بؤرة مكانية، حالما تصلها الشخصية، تتداعى الأزمنة والشخصيات فيها مثل شريط مرئي. والأحداث المرئية هذه ترد أمام السارد كواقع راهن وليس تمثلاً في الذاكرة. ولهذا فإن البرج الذي يبدو هيكلاً معمارياً حديثاً بطوابقه العشرة، يتحول تدريجياً، وعبر موقع محدد فيه هو (خلوة الرؤيا) إلى فضاء الرؤيا، وخلال ذلك يتغير كل شيء فيه، ليصبح الواقع الفعلي حاملاً لنقيضه (اللاواقع) ويتحول الزمان التاريخي إلى نقيضه (اللازمان) أو الزمان الأزلي والشخصية إلى عدد متناسخ من الشخصيات التي تعيش هذا الزمن.

ويتركز هذا المكان - الفضاء في خلوة الرؤيا الواقعية في الطبقة الخامسة المعكوسة في الغور العميق حيث (يتغلغل ممر مجهول إلى خلوة الرؤيا المدفونة تحت مياه القناة.. القصة صفحة 36) ومعنى ذلك أن هذا (التحت) الذي يمثل هبوطاً نحو القاع، يشكل المحفز الرئيسي لانبثاق الرؤيا، كما أن الهبوط إلى هذه الخلوة تصاحبه محفزات طبيعية وذاتية يعبر عنها بلحظات التجلي، وتراها عين الرائي فقط، ويجسدها إحساسه الداخلي عند اقتراب هذه اللحظة المتواقتة مع ظهور الكتابة. ويعبر السارد عن هذه اللحظة (أن الاقتراب من اللحظة الزمانية المناسبة لظهور الكتابة الفصلية يمنحني إحساساً بتغير لون الجلد وملمسه ومدى

البصر وحدته. وهو إحساس دال على اقتراب لحظة الجلاء الخارقة.. القصة صفحة (38).

ويكون الانتقال من المكان الواقعي إلى فضاء الرؤيا، انتقالاً لا رجعة فيه، فالسارد لا يعود بجسمه أو ذاكرته إلى قاعدة البرج بل يكمل (عروجه) إلى قمة البرج، حيث التمثال وهناك تتحقق الرؤيا: (التفت فسرح نظري عبر الزجاج الرقيق في عمق القبة الكونية الفسيحة. كانت الزهرة تسطع أسفل الأفق الجنوبي الشرقي. لقد اكتملت الرؤيا. رؤيا البرج.. القصة صفحة 49).

ويتميز هذا المكان ـ الفضاء، بمواصفات التجسيد الرؤيوي؛ ففيه مقاعد الاسترخاء المرمرية التي (تسمح للظهور أن تتقوس في صفحة 41). فهو مكان للتأمل وانثيال الأحلام ـ الرؤى. والخلوة مزودة بالإضاءة الخاصة فهناك (فصوص السقف تنفث حزماً خضراء تزيح نعومة الجدران والمقاعد والأرض والحدود المنتظمة للخلوة، بدفق من المياه المرتحلة في الرخام، خفية هادئة لا تفي عن الانهمار والتلون الفيروزي الشفاف.. القصة صفحة 41). وكل ذلك سيسهم في لحظة التجلي التي تعتمد على الانزياح اللامتوازن بين حالة الاسترخاء التي توفرها المقاعد المرمرية، وبين المشاهد (الفنتازية) المجسدة أمام ناظري السارد مثل (أشجار الهيل، أيكات الموز، الممرات الرملية في حديقة الحمام، أحواض المسك، (...) الأجنحة الصفر والزرق، الصباح الأبيض، المتنبئ، الأعشى، سطيح... القصة صفحة 41).

إن وضع الاسترخاء في (خلوة الرؤيا) يحفز إحساس السارد بانبثاق الرؤيا واكتمالها من خلال سياحة في الزمن المنساب بمشاهد دالة تمثل مسيرة البناء والتحقق الرؤيوي له.

واكتمال الرؤيا في هذه القصة، يؤثر على اكتمال الخطاب القصصي أيضاً. وبمعنى آخر فإن اتجاه هذا الخطاب، أخذ مسار السرد نفسه، على وفق ثنائية هبوط/صعود. فهو يبدأ بالخيال العلمي متمثلاً بالبناء المعماري ومؤسسات المدينة الأخرى، إلا أنه ينعطف ـ بعد ذلك باتجاه الماضي، في رحلة لا رجعة منها. وفي ذلك تكريس لذلك الماضي المنزوع من تناقضاته، بمفهوم المثالية (العودة إلى النبع)، الماضي الجميل ـ المستحيل.

ومن هذا واضح من اتجاه نظامي السرد في القصة، فهما يسيران بخطين متوازين، يؤسس أولهما مشروعه على ممكنات العلم، فيما يقيم الآخر علاقة بالأنظمة المثالية.. الفلسفية والصوفية. والتوازي في هذه القصة لا يستمر طويلاً، بل يتوقف سرد الخيال العلمي فيه لصالح سرد (المتاهة) المؤسس من عبارات مجازية ثم يتعمق بمجموعة الرموز والعلاقات الدالة التي ترد أمام ناظري السارد وهي علامات تنتمي للأنظمة المثالية والأسطورية، ومن أمثلتها: (الشكل النجمي ذو الرؤوس الثمانية، الخاتم الذهبي الصغير، الرقم (7)، أجمة القصب، المصيدة الوبرية، السلاسل الخلخالية الصادحة...) إضافة إلى الانحراف

الواضح في اللغة الساردة (هجانة اللغة) الذي يمثل برهاناً أكيداً على تجربة باطنية مغلفة بالفنتازيا. وهي تجربة لا يمكن تفسيرها إلا على وفق نظام المتاهة الذي أشرنا إليه. وفي (خلوة الرؤيا) يعمق السارد تجربته بالكشف عن عالمه الزاخر بالرموز والأشكال المحملة بالكنايات والاستعارات التي لا يمكن أن ترد إلا في الأحلام، في حين يبدو السارد في ضجعته واسترخائه واعياً لهذه التجربة التي تتجه نحو أعماق الماضي.

وهذا الاتجاه في رحلة - سفر - ينحو إلى تأسيس يوتوبيا تنشأ على أساس الخيال العلمي ومبتكراته إلا أنها مدينة خالية من الحركة والنشاط لأن ساكنيها متأملون غير فاعلين. وهم لا ينتمون إلى البرج كحقيقة معمارية، علمية مهمة، بل يتمسكون برموز الماضي، كالصحراء وأسماء الحشرات والنجوم والطيور، ويرون في البرج وملحقاته حاجات غامضة عند أكثرهم.. القصة صفحة 30. ولذا فإن اكتمال الرؤيا، يرتبط (بمحو) تفاصيل هذه الإنشاءات وتحويلها إلى دلالات مثالية. فالبرج كحقيقة بنائية حديثة مقامة على أساس مفردات العلم الحديث ثم بالتناظر المدهش بين ارتفاعه نحو الأعلى وانخفاضه بنفس المقاييس نحو الأسفل، يتحول تدريجياً، بعد أن يأخذ زمام القول (إدريس بن سينا) إلى تجربة صوفية باطنية. يتأكد ذلك بالمفردات المستخدمة، كالعروج، ولحظة الجلاء الكامل، والاستدلال على الحقائق الخفية. إضافة إلى ظهور رموز هذه التجربة حيث يشكل كوكب الزهرة فيها شكلاً دالاً على تحقق الرؤيا واكتمالها، حين تظهر أمام السارد الرائي بجسدها العاري فتسلمه الخاتم الصغير، ليسد فيه ثقوب (التمثال) كي يتجدد إشعاعه سنوات قادمة.. القصة صفحة 47.

إن رحلة (إدريس بن سينا) من خلوة الرؤيا إلى التمثال في أعلى البرج، تشبه رحلة الصوفي المعرفية التي تبدأ من الظاهر للوصول إلى الباطن، لتجاوز ثنائية الظاهر / الباطن على المستوى الوجودي والإنساني. وهذا التجاوز يتم بزيادة الباطن ونقص الظاهر. حسب اتجاه هذه الرحلة (فإن كانت صاعدة كانت الزيادة في الباطن، وإن كان الصوفي عائداً كانت الزيادة في الظاهر)(17).

وقد لاحظنا في (عروج) إدريس بن سينا، تفاصيل هذه الرحلة واتجاهها نحو الأعلى، كما لاحظنا أن اكتمال هذه الرحلة - الرؤيا كان مرتبطاً بظهور (الزهرة) في أحلام السارد الرائي، واسم (الزهرة) يرتبط في رحلة الصوفي باسم (المصور) - كما يذهب أحد الباحثين - فهو يختص بإظهار الصور: صور الأرواح والأجسام معاً، بل وصول العلوم أيضاً في العالم العنصري. ويرتبط اسم هذا الكوكب من جهة أخرى باسم النبي (يوسف) بما يكشف عن الجانبين: الجمال والقدرة على تأويل الأحلام والنفاذ إلى معناها الباطن(18).

ولذا فإن تأويل (رؤيا) إدريس بن

سينا في قصة «رؤيا البرج» ينسجم واستنتاجنا هذا. فالرحلة التي بدأت من الظاهر المتمثل بعمارة البرج وأيضاً الهبوط (خلوة الرؤيا) كمثال لكثافة الظاهر، يتبعه ذلك التغير الأساسي في حركة السرد حيث تتقلص المظاهر الخارجية لمعمار البرج، لصالح البناء المجازي الذي استقر أخيراً في رحلة صعود نحو التمثال في أعلى البرج.

لذا نرى أن رحلة السارد في هذه القصة، في منطقها وتجسيداتها برموز وعلامات دالة، وهي رحلة خيالية تجمع بين الخيال العلمي والخيال المثالي والأسطوري(19) فتضعهما في كفة واحدة، دونما فروق، وكأن أحدهما يماثل الآخر. وهذه الرحلة بشكلها واتجاهها، تمثيل لذلك الانسجام الميتافيزيقي الذي يجد له في الكتابة، والكتابة القصصية بشكل خاص، مكانة خاصة ومتميزة.

الهوامش:

(1) رؤيا خريف - قصص - محمد خضير - مصدر سابق.

(2) انظر الهامش رقم (5) من دراستنا.

(3) انظر الهامش رقم (11) من دراستنا.

(4) يقول ابن سينا في (حقيقة الزيارة وكيفية الدعاء): «...ثم إذا فارقت نفس من النفوس بدنها بقيت في عالمها سعيدة أبداً الآبدين مع أشباهها من العقول والنفوس مؤثرة في هذا العالم تأثير العقول السماوية. ثم الغرض من الدعاء والزيارة أن النفوس الزائرة المتصلة بالبدن غير المفارقة.. تستمد من تلك النفوس المزورة جلب خير أو دفع ضر وأذى...»، انظر: نحن والتراث، قراءات معاصرة في تراثنا الفلسفي، د. محمد عابد الجابري، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1980، ص 151. وانظر بنفس المعنى كتاب: آراء أهل المدينة الفاضلة لبني نصر الفارابي، قدم له شرحه إبراهيم جزيني، دار القاموس الحديث، بيروت، دون تاريخ فصل (اتصال النفوس بعضها ببعض) صفحة 110.

(5) نظام (المخطوطة) هنا، نظام نقدي افتراضي - يستفيد من المخطوطة كشكل متداخل بين متن - نواة - وشروح مختلفة عليه، مع شروح الشروح.. ونظام المخطوطة في هذه الدراسة ينطلق من اعتبارها مكاناً ثابتاً تتعاقب عليه الأزمنة.. وهو نظام تناصي تتداخل فيه النصوص مؤلفة وحدة بنائية حول نواة نصية هي الثيمة أو الموضوع.

ونلاحظ في نظام المخطوطة العربية نظاماً تتابعياً يتفق فيه المؤلفون في المعنى، أما أساس التأليف (في الهامش) فيجري على طريقة الشرح والتفسير وليس على طريقة المجادلة والاختلاف، مما يعني محاكاة مقلدة وليست محاكاة

ساخرة، التي تطور نظاماً آخر في الهامش ينافس المتن ويلغي تأثيره.

(6) الحكاية الجديدة، محمد خضير، نقد أدبي، مؤسسة عبد الحميد شومان، عمان، الأردن، الطبعة الأولى، آب، 1995، صفحة 51.

(7) المصدر نفسه، ص 52.

(8) اللتعرف على مفهوم (اللغة) لدى المتصوفة يراجع كتاب: فلسفة التأويل - دراسة في تأويل القرآن عند محيي الدين بن عربي، د. نصر حامد أبو زيد، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1983، الفصل الثاني صفحة 297.

(10) يعدل ابن سينا مفهوم الفارابي عن الأجرام السماوية التي (لا تملك من الأنفس إلا الحساسة ولا المتخيلة، بل إن لها النفس التي تعقل فقط..) ليؤكد عكس ذلك حين يقول: ليس بمنكر أن يكون للأجرام السماوية ضرب من الحس (...) ولعل لها حاجة من وجه ما إلى أمر حسي وإدراك زماني...). انظر: كتاب نحن والتراث، مصدر سابق، صفحة 142.

(11) يستخدم القاص أسماء دالة على مبدعين حقيقيين أو وهميين في هذه القصة، وقصص المجموعة الأخرى، لوظيفتين فنيتين، تتعلق الأولى ببناء الزمن في هذه المجموعة، فيما تتعلق الأخرى بتأكيد مفهوم (تناسخ العقول المبدعة) كما عند الفارابي وابن سينا، من أمثلة ذلك، ذكر أسماء الجاحظ والعتابي والمتنبي إلى جانب مبدعين معاصرين كالسياب وطاغور.. إلخ، والقاص يؤكد مفهومه في تناسخ العقول في مقالة له تحت عنوان (مجرات التأثير) فيقول: (إن مؤلفي النصوص الأدبية في عقول تسبح في مجال زماني لا عناصر جسدية مغروزة في المكان...)، و(ينشأ المؤلفون في بيئة معينة يتشربون ثقافة مجتمع معين، ولكنهم يتحولون في مراحل لاحقة أو أخيرة إلى عقول تتجاوز الحدود واللغات لتسبح في مدارات فلكية عقلية أزلية، لا تكف عن الانتقال وتبادل التأثير...) انظر: الحكاية الجديدة، مصدر سابق.

(12) الأودية السبعة هي: 1- وادي الطلب 2- وادي العشق 3- وادي المعرفة 4- وادي الاستغناء 5- وادي التوحيد 6- وادي الحيرة 7- وادي الفقر والغناء.

انظر: منطق الطير: فريد الدين العطار النيسابوري، دراسة وترجمة الدكتور بديع محمد جمعة، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، الطبعة الثانية، 1979، صفحة 105.

(13) رسالة الطير، مصدر سابق.

(14) منطق الطير، مصدر سابق.

(15) انظر الهامش رقم (14) من دراستنا.

(16) الحكاية الجديدة، مصدر سابق.

(17) فلسفة التأويل، مصدر سابق.

(18) نفس المصدر.

(19) وهذه الرحلة شبيهة بهبوط عشتار إلى العالم السفلي لإنقاذ زوجها تموز في الأسطورة العراقية القديمة.

قـــراءات فى إبـداعـــات
كــويتـيــة مـعــاصــرة



• ميس العثمان تشغلها الموضوعات اليومية البسيطة والهموم الحياتية التى تلتقطها بعين المصور الفنان

بقلم: محمد بسام سرميني
(ناقد سوري مقيم فى الكويت)

ميس خالد العثمان قاصة كويتية شابة، خريجة قسم الإعلام من جامعة الكويت. تعمل محررة فى جريدة الفنون الصادرة عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، تدخل ميدان العمل القصصي بثقة واقتدار من خلال مجموعتيها القصصيتين «عبث» 2001، و «أشياؤها الصغيرة» 2003.

أول ما يمكن أن يسجل للقاصة ميس هو الوفاء والنبل والشهامة نحو وطنها الكويت وأسرتها الحبيبة؛

حيث تهدي مجموعتها الأولى: «إلى وطن أعطاني الكثير ولا يزال، وتهدي الثانية: «إلى أمي وأبي سكنا وظلاً... إلى أخ يملأ أرواحنا حباً، وآخر يتجمد غربة».

أما الملاحظة الثانية فهي ولع القاصة ميس بالبساطة التامة فى العناوين وأغلفة المجموعات التى تصدرها، وهذا ما يدل على بعدها التام عن كل ما يدور في فلك التعقيد.

فى مجموعة «عبث» تحاول القاصة ميس العثمان أن تقدم رؤية متواضعة وموجزة حول فهمها للقصة القصيرة، وترى أنها أشبه بـ «اللعبة» نقرر ملامحها الأولية، وعليها نرسم أبطالها، نحدد مصائرهم، وبأقلامنا نصنع نقاط بدايتهم وأشكال نهايتهم».

ثم تضيف: «القصة القصيرة وجبة سريعة قد تكون لذيذة أو موجعة، تحمل بين طياتها الكثير من تجاربنا وتجارب الآخرين».

ولأن رحلة الألف ميل تبدأ بخطوة فإن الكاتبة تتخذ قرارها، بعد طول تفكير، وتخطو خطوتها الأولى.

العفوية والبساطة/ بصمة أولى:

تضم مجموعة «عبث» اثنتين وعشرين قصة قصيرة، وتمتد على ما يقارب مائة صفحة، ويلاحظ أن الكاتبة هنا تشغلها الموضوعات اليومية البسيطة، وتلك المهموم الحياتية التى تلتقطها بعين المصور الفنان، وتسلط عليها أضواءها النقدية.

إن قصة «حدث ذات مساء» ترصد شاباً فضولياً، يثرثر على الهاتف بعد منتصف الليل دائماً، لأنه مغرم بالتعرف على الفتيات، وتدين قصة « عيادة خاصة» تجاوز بعض الناس «الكبراء» للنظام والقوانين، لقد برعت القاصة فى رصد حالة المرضى وهم ينتظرون دورهم فى عيادة طبيب خاصة، انتظاراً قاسياً لا يرحم، ومعاناتهم، لساعات طويلة، وفجأة: «يدخل ثلاثة من الرجال العيادة، ويقف موظف الاستعلامات الوافد، وقد حياهم بما يشبه الخوف صائحاً: «أهلا... أهلاً، تفضل سيادتكم، الدكتور بانتظارك».

وتتصدى قصة « عذراً صديقي الصغير» لفضح وتعرية مشكلة العقوق والتنكر لأصحاب الفضل علينا، وغدر الإنسان بالإنسان، حيث يبدو الغادر صغيراً فى عيون الناس:

إن الصديقة «سراب» وعمرها 26 عاماً تكبر صديقها بسبع سنوات، وهو يعتبرها صديقته وأخته وأمه، ويعجبه خبرتها ونضجها واهتمامها به: «ابنها متى شاء أن يكون، وأخوها متى احتاج لمساعدتها ولكن كيف تكون مشاعر الصديقة حين يتنكر ذلك الشاب لصداقتها ويقرر أن يتخلى عنها فجأة ودون مقدمات:

«سراب، لقد كنت متردداً لأن أقول لك إنني لن أستطيع محادثتك منذ اليوم، فأنا على علاقة مع فتاة، وأرجو أن تتفهمي، تغلق سراب الهاتف ولسان حالها يردد: لن يستطيع رجل مهما كان، فهم معنى الصداقة بين الرجل والمرأة» ص20.

أمـا قـصــة «عــبث» والتى تحـمل المجـموعة عنوانها، فإنها فعلاً اسم على مـسـمى وتشكل أحداث القصـة في جوهرها عبثاً لا طائل منه، لقد عادت الطفلة إلى بيتها تسأل والدتها بحـزن: «مـامـا.. عمي على كـافـر؟! وحين تجيب الأم بالنفي، ترد الطفلة، على الرغم من حـبـهـا اللامـحـدود لعـمـهـا: «بل كـافـر وسـيـدخل النار أيضــا». ووسط ذهول الأم من تلك القناعات المتطرفة التى شكلتها الطفلة عن عمها، تسعى لتهدئتها نفسياً، حتى تتمكن من انتزاع اعترافها: «ماما لقـد قـالت مـدرسـة الدين اليـوم إن المدخنين كفرة وسيدخلهم الله النار جميعاً» ولا تسطيع الأم والعم احتمال هذا العبث، ويقرران فى صباح اليوم التالي نقل الطفلة إلى مدرسة أخرى، بعد عتاب مدرسة الدين عتاباً شديداً.

وهكذا تسـيـر قـصص مـجـمـوعـة «عبث» ببساطة وعفوية لا حدود لها، بساطة فى الحدث والفعل القصصي واللغـة التى غلب عليـهـا المبـاشـرة والتـوصـيف المناسب، والبـعـد عن المغـامـرة فى اللغـة، باسـتـثناء بعض المواضع التى حـاولت فـيـهـا الكاتبـة الارتقـاء بلغـتـهـا القـصـصـيـة نـحـو الجـمـالي والفني، كـمـا هو الحـال فى قصة «عيادة خاصة»:

«جذبتني حركة الأشجار العنيفة فى الخارج.. إنه الانقلاب الخريفي... أمـواج البـحـر تلاطمت بـهـيـجـان ملحــوظ، والريح دوى صـفـيـرهـا المزعج... مناخ الأول من أكـتـوبر المميـز، تعـالى صـوت شـخـير، كـان رجلاً مسناً احمرت وجنتاه، وتدلت شـفـتـاه، وتكوم شـحـم بطنه لطبقـات متراصة فوق حزامه «ص15».

من العفوية إلى التجديد والمغامرة/ بصمة ثانية:

فى مجموعتها الثانية «أشياؤها الصغيرة» والصادرة بعد عامين من المجموعة الأولى، والتى تضم عشرين قصة، وتمتد على تسعين صفحة، تتـوضـح مـلامح نضـج التـجـربـة القصصية عند ميس العثمان من حيث الشكل والمضمون، واقتحام عوالم التجديد والمغامرة، والتوجه نحو التحديث فى اللغة والفعل القصصي، مستفيدة مما أنجزته فى تجربتها الأولى، بالإضافة إلى اتكائها من حين لآخر على النفس الواقعي الاجتماعي الذي يرتدي عندها لبوساً عفوياً وبسيطاً هو أقرب إلى التقليدية فى «التكنيك» القصصي منه إلى التحديث والمغامرة.

تبدأ المجموعة بقصة «أشياؤها الصغيرة» والتى تحمل عنوان الكتاب، وتدين فيها السلوك الانتهازي لشابة أحبت وأغرمت بخطيب صديقتها، وتوهمت فى لحظة طيش أنها أحق بالشاب من خطيبته، لكن تطلعاتها الأنانيـة وغـيـر المشـروعـة، ترتد انتكاسات عليها، حين يأتي خطيب صديقتها ليوقظها من أوهامها:

«هل تصدقين يا ريما؟ أننا ومرام مـخـتلفـان تمامـا، بل نكون كـتلة من المتناقضات فى أحيان كثيرة، ومن ذلك، فنحن لن نتـــفق على شيء كاتفاقنا على حبنا الكبير لك، نعدك أن

يكون اسمك من نصيب ابنتنا البكر «ص9.

ولعل أكثر قصة تلفت النظر فى المجموعة كلها هى «التصاق» حيث تعرض «سلوى» لعلاقتها بجدها لأمها «أبوي عيسى» إنها تحبه بلا حدود، وتشبهه في تصرفاته وسلوكه لدرجة الالتصاق، وهو بالنسبة لها الملجأ والملاذ الدافئ والحنون وسط زحمة الحياة وقساوتها وبشاعتها إنها «سلاوي» دلوعة جدها، تقصده اليوم بعد انصرافها من عملها ومرارة تسكن فمها، بسبب مشرقة العمل الغادرة التي تتآمر عليها وتسرق جهدها، ولكن الشابة تفاجأ بجدها نائماً، فتجلس إلى جواره فى السرير وتبوح له بكل همومها وآلامها... وتنتظر طويلا دون أن يصحو، وتقرر مغادرة المنزل حتى لا تفسد قيلولة جدها بهمومها، ولكن حين تعلم من المزارع «عبد الرحمن» أن الجد لم ينهض للحديقة منذ الصباح تصحو من الكابوس المريع، لتدرك أن جدها يغرق فى موت عميق:

«عمتي هل يشكو الحجي عيسى مرضاً؟ أنتظره منذ العاشرة صباحاً فالنخيل... ما أكمل المزارع كلامه، لا إراديا انطلقت نظراتي تستطلع شباك غرفته، ركضت كما لم أركض من قبل، فتحت الباب... كان كما تركته غير أن ابيضاضاً لم ألحظه كان قد سكن شفتيه ! ص 14.

وحباً من القاصة فى كسر كل حواجر الرتابة والتقليدية تقرر الدخول فى فلك التحديث والمغامرة بأجواء غرائبية وكابوسية في بعض القصص، كما هو الحال فى قصة بدلاً منها إن الشابة تتوقع بحدسها أموراً سيئة لأهلها وأصدقائها، وهذا للأسف هو الذي يحدث في الغالب، إلى الدرجة التى تتطير فيها الشابة من أحلامها وكوابيسها، خاطر داهم روحها... وبعينين فزعتين رأت سيارة صديقتها تضطرم بها النيران «ولهذا تتأخر عن اجتماع مجلس إدار ة الشركة، وقبل أن ينهي الاجتماع: «داهمها الخاطر للمرة الثالثة... وسوا غريب غيب ملامح الجالسين معها.. وغابت هي.. غابت، شيء ما سحبها بخفة إلى أعلى.. بصورة مشوشة ومن سقف الغرفة، رأت جسدها متكئاً على طاولة الاجتماعات.. بلا حراك» ص28.

إن هذه الكابوسية التى تتسرب إلى تقنية القص عند ميس العثمان تدلل على تطور أدواتها الفنية، ونضج فهمها لآلية الحداثة والتحديث فى فن القصة، وإذا ما أضفنا إلى ذلك تداخل بعض قصصها بأجواء الشعر الموحية، والخاطرة الوجدانية المحلقة فى عوالم الخيال، عرفنا مقدار ما حققته القاصة من تطور فى فهمها لطبيعة النص القصصي المعاصر إن نص «بكاء دافئ» عبارة عن قصة حالة تتقاطع فيها خطوط الخاطرة بالشعر، وتتحطم فيها كل الحدود الجغرافية بين الأجناس الأدبية.

«حزينة أنا لسبب قد لا يكون واضحاً تماماً، فالهواء الملطخ بالليل والبرد وآلامي، يصعد الفضول إلى

نهايات أعصابي التي تشتاق دفء يديك، فكرت في هذا الليل الساكن، لو تعبث أناملي بالهاتف، ويأتيني صوتك الذي افتقدته لزمن، لأتقيأ حزناً تعاظم بداخلي، فأرتاح» ص29.

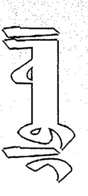
ويتوالى ولع القاصة ميس بالوجودي والغرائبي ضمن مفاصل العمل القصصي، كما هو الحال في قصص: تأويل» و«محاصرة أسود» ، و«حاجبان وابتسامة»؛ حيث تعرض القصة الأخيرة إلى «أنسنة» الجمادات وجعلها تحس وتشعر مثل الإنسان تماما؛ إن التمثال القابع في المتحف أخذ يبكي ويغرق في دموعه لأن يداً آثمة امتدت إليه وسرقت منه ورقة التوت الذهبية التي كانت تستره:

«عند مدخل المتحف الفخم توقفت جميع السيارات، أحد رجال الشرطة مد شريطاً أصفر لمنع الدخول، نهضت أستطلع الأمر وكلي معلق بالتمثال وذكرياتي.. تقدمت أكثر، حشد من الناس كانوا متحلقين حول تمثالي الذي وجدته بانتظاري في الرواق، منكس الرأس دامع العين، وقد انتزع أحدهم ورقة التوت الذهبية» ص41.

القصة ومبضع الجراح / بصمة ليست أخيرة:

تؤمن القاصة ميس العثمان بأن الفن يجب أن يمارس مهمة انتقاد وفضح وتعرية الظواهر السلبية في المجتمع، ولهذا فهي تدين كل السلوكيات الإنسانية، كما هو الحال في قصة حجز حين يزج بمربية أجيال تحمل ماجستير تربية من أرقى جامعات فرنسا يزج بها في الحبس الاحتياطي مع السارقات والقاتلات والساقطات.. تقضي ليلة من أسوء أيام عمرها، ثم يفرج عنها في الصباح، مع اعتذار وأسف، والسبب كما في كل مرة تشابه في الأسماء.

وخلاصة القول: إن الأديبة ميس خالد العثمان «تضع قدماً ثابتة في ميدان القصة القصيرة، من خلال هاتين المجموعتين، وبفضل تنوع الموضوعات القصصية التي تناولتها واختلاف شرائح أبطال قصصها، واتساع الزمان والمكان، وهذا كله يبشر بولادة قاصة، عندها من الطموح والهمة ما يجعلها كاتبة ذات شأن في قابل الأيام.



سامي محمد: البداية من طين

فيصل العلي

سامي محمد لـ «البيان»

بيوتنا كانت من الطين.. وكانت البداية

منزلي بلا تماثيل

أجرى الحوار: فيصل العلي

● ماذا يريد الفنان سامي محمد أن يقول؟

هل جاء يدافع عن الإنسان؟ أم أنه يشتمنا؟

ربما الاثنين معاً...! أتراه يبث الوعي للآخرين؟

أم أنه يهذي عن معاناتنا نحن البشر؟

ها هي تماثيل سامي محمد
حرية الإنسان واستعباده
نقاء الإنسان وفساده
الفكرة.. الصرخة.. الثورة
سجن الإرادة وقوتها
وانطلاق النفس وعزتها
الإنسان وما حوله
حمامة السلام
آلة الحرب
العلم والتشييد والارتقاء
الظلم والهدم والعراء

وكلما شاهدت تمثالاً للفنان التشكيلي الكويتي سامي محمد أخجل وأتألم من سلسلة الجرائم التي تعرض وما زال يتعرض لها الإنسان الضعيف الفقير

● الإبداع.. كالمطراذ يزور حديقة فتتفاعل معه الأشجار

● لا بد أن يمتلك الفنان وعياً سياسياً



● سامي محمد: الفنان لا يستطيع أن يقتات من فنه

الكادح.

إن بحر الحياة قاس وأمواجه لا ترحم ولولا الإيمان لانتحر الكثير.

وها هو سامي محمد ماضٍ في طريقه سامٍ في عقله وفي فكره وفي إبداعاته التي تراوغ الغيوم وتناغي النجوم وتوقّع بروتوكلاً راقياً مع القمر يدعو إلى المحبة وإلى السلام فيعتذر القمر منها فيما بعد بسبب الإنسان والقدر.

● سامي محمد.. أتراه يبحث عن مدينة أفلاطون المثالية؟

● أم أنه لا ينكفئ يحارب بتماثيله ضد الشر والحمق البشري؟

إن شخصية سامي محمد هادئة جداً لكنها تحمل عواصف فتاكة يتحكم فيها فيخرجها على هيئة تمثال يحمل فكرة إنسانية، وخلال حواري مع الفنان سامي محمد تذكرت لقائي معه قبل عقد من الزمن إلا أنني في هذه المرة لم أحضر أسئلة معينة، بل اعتمدت على ذاكرتي وعلى معرفتي به وحسبي أن هذا هو الأسلوب الأمثل لعمل حوار مع إنسان وفنان تلقائي يتعايش مع الناس ويتعامل معهم بالفطرة فكان هذا الحوار:

● ما هي الإرهاصات الأولى التي تشكلت منها التكوينات الفنية والعقلية للفنان سامي محمد؟

- في البدء كان البحر وكانت اليابسة، وكانت الكويت حيث الإنسان الذي تفاعل مع قسوة الحياة في ذلك الوقت.. وكنت أعيش مع أسرتي في فريج «منطقة شرق» المكان الذي ولدت وترعرعت فيه وكانت بيوتنا مبنية من الصخر والطين قرب وزارة الإعلام القديمة ولما كنت في السادسة من عمري كنت ألعب بالطين وأشكل منه بعض الأشكال مثل الأشجار والحيوانات.

● وكيف كانت طفولتك؟

- كانت طفولتي عادية مقارنة بأقراني، وكلنا في ذلك الوقت ذقنا طعم الفقر في الأربعينيات وحتى الخمسينيات إلا أن ذلك لم يؤثر على براءة طفولتنا، وقد صاحب ذلك اللهو البريء تفتح أذهاننا مع تطور المجتمع الكويتي في شتى المجالات بشكل متواز مع نمونا وانتقالنا من مرحلة دراسية إلى أخرى.

● حدثنا عن التمثال الذي عملته لوالدتك وعلاقتك بها؟

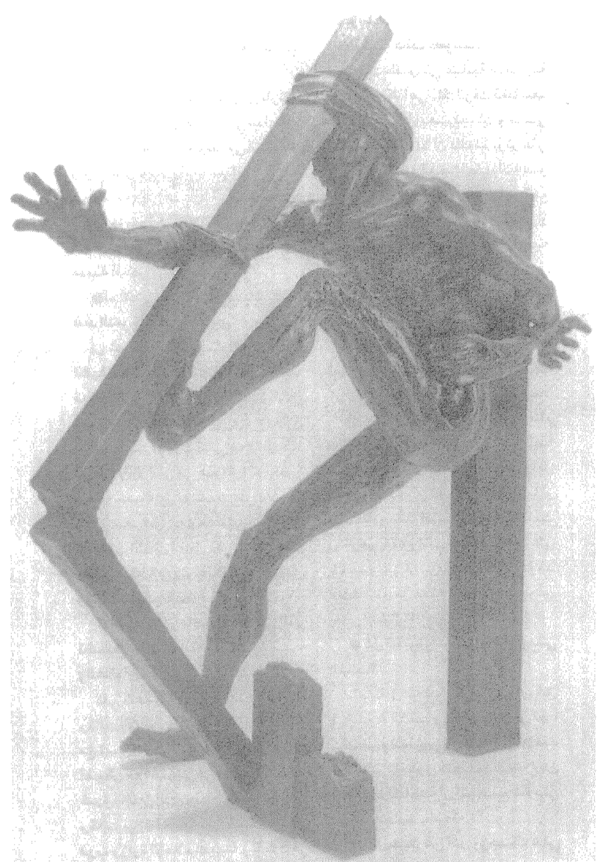
- الأم هي الأقرب للطفل وهذا شيء طبيعي، وبالنسبة لي فقد كنت قريباً جداً من أمي يرحمها الله تعالى، وقد قمت بعمل تمثال لها من البرونز في عام 1967م ولم تحب فكرة عمل تمثال لها لأنها تنظر له نظرة دينية وكأنه صنم، بل كانت لا تفضل أن أكون فناناً بل طبيباً أو مهندساً، ومثلما اهتمت بي طفلاً اهتممت بها وهي كبيرة في السن فعملت على خدمتها إلى أن توفاها الله تعالى، وقد عملت أكثر من تمثال عن الأمومة، وعن بعض القضايا الاجتماعية الأخرى.

● هل تقبل المجتمع الكويتي النحت؟

- لم يتقبل المجتمع الكويتي في السابق قضية النحت وكانوا ينظرون لها كأصنام وأنها حرام وهكذا أما الآن فقد بدأ الكثير يتقبلون النحت ولكن بنوع من التحفظ خاصة أن المجتمع الكويتي مجتمع محافظ بطبيعته.

● هل عارض أهل زوجتك على زواجك بسبب النحت؟

- لم يعارض أهل زوجتي على زواجي



● من أعمال النحات سامي محمد

من ابنتهم كوني نحاتاً، وزوجتي ربة بيت ليس لها علاقة بالفن التشكيلي إنما وقفت معي وتعايشت مع فني وأنا منهمك بالعمل الفني خاصة في بداية زواجنا، إذ إنني لا أخرج من المرسم إلا في حالات نادرة لذا فإنني مقصر تجاه أسرتي من حيث ضيق الوقت الذي أقضيه معهم.. أما الآن فقد استقرت الأمور ولدي وقت أخصصه لهم.

● هل تضع تمثالاً في منزلك؟

- مرسمي مليء بالتماثيل.. أما بقية الأماكن في منزلي فهي خالية من التماثيل.

● لماذا؟

● باب النجار مخلع (يقولها وهو يضحك)؟

● ومتى بدأت النزعة الإنسانية على منحوتاتك؟

- منذ ربع قرن تقريباً.

● وكيف هي علاقتك بالرسم؟

- مهما كان عشقي للنحت إلا أنني لا أستطيع التخلي عن الرسم.

● وهل هناك صراع بين الرسم والنحت عندك؟

- إن المسألة تعتمد على الرغبة المكبوتة في داخلي وهي مرتبطة بعقلي الباطن من حيث الدافع نحو رسم لوحة ما أو مشروع نحت تمثال ما، فأبدأ بعمل مايكت صغير بالطين وأحياناً وبينما أنا أمارس النحت قد تأتيني الرغبة في الرسم فأتوقف عن النحت وأتجه نحو الرسم كالشاعر الذي يزوره وحي القصيدة والإلهام الفني.. مثل المطر الذي يهطل على حديقة جميلة فتتفاعل معه الأشجار والورود وهكذا الأمر معي فالرسم هو صومعتي.

● ما هي الطقوس التي تمارسها أثناء ممارستك لإبداعك؟

- لا شيء محدد باستثناء أنني أبدل دشداشتي بالبنطلون والقميص كما أنني أحضر آلة العود.

● لماذا؟

- لعلك لا تعلم أنني أعزف على آلة العود، وكم مرة استوقفتني جزئية في لوحة أو في تمثال فألجأ إلى العزف على آلة العود وأفكر في وضع حل لتلك الجزئية.

● وهل تغني أثناء العزف؟

- أحياناً وذلك بيني وبين نفسي.

● وما الأغنية التي ترددها باستمرار؟

- الورد جميل.

● بماذا تفسر أن شهرتك كنحات أكبر منها كرسام؟

- لأنني أقدم نفسي كنحات باستمرار، إضافة إلى أن الإعلام ساهم في ترسيخ تلك الصفة علماً أن كل نحات لا بد وأن يجيد الرسم.

● بماذا تفسر ندرة المعارض التي تنظمها؟

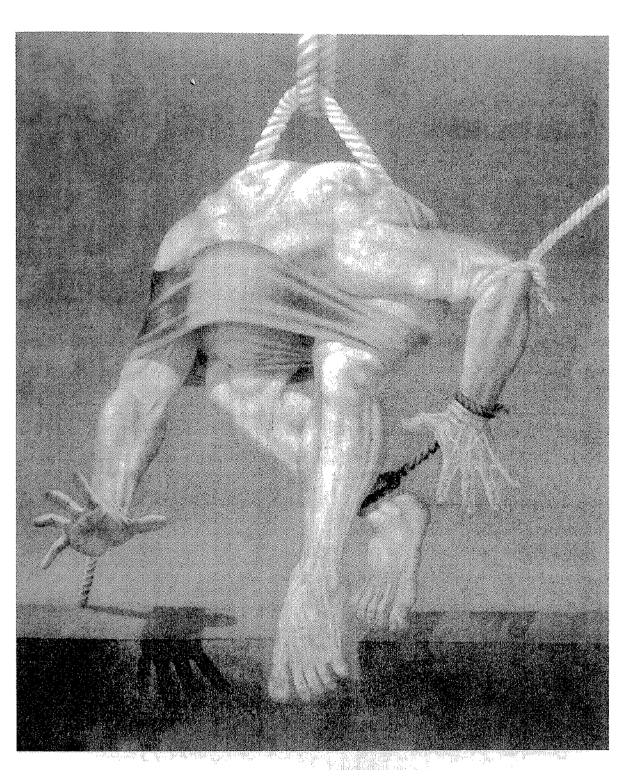
- لدي معرض يتيم منذ 36 عاماً هو عمر مشواري الفني إلا أن المعرض أصبح لديه توأمين.

● هلا أجبت عن سؤالي؟

- ندرة معارضي بسبب احترامي للفن ولجمهوره علماً أن إنتاجي غزير جداً، إلا أنني لا أقدم إلا الأعمال التي أكون راضيا عنها بنسبة مائة بالمائة.

● أليس هذا دليل على أنك إنسان وفنان ملتزم؟

- نعم أنا فنان ملتزم، وكثرة المعارض ليست دليل على تميز الفنان إنما هذه



وجهة نظري.

● **وماذا عن دراستك للفن؟**

- حصلت على التفرغ الفني في عام 1962م وقد سافرت لدراسة الفن في مصر بكلية الفنون الجميلة وكان معي خزعل القفاص وعبد الله سالم وعبد العزيز الحشاش، وبعد أربع سنوات عدنا إلى الكويت بعد أن استفدنا كثيراً من دراستنا في مصر خاصة أننا تعلمنا الأساسيات قبل الذهاب إلى مصر مما جعل الأساتذة يهتمون بنا كثيراً خاصة المرحوم الأستاذ جمال السجيني، كما استفدنا كثيراً من زيارة المتاحف ومتحف الفنان محمود مختار ومدينة الأقصر كما كنا نزور المعارض الفنية ولما عدت إلى الكويت نضجت أفكاري ومعها أعمالي.

● **هل تنتمي لأي تيار سياسي معين؟**

- لا بد أن يتملك الفنان وعياً سياسياً واطلاعاً على الإيديولوجيا المختلفة إلا أنني لم أنتم لأي منها.

● **أنت إنسان هادئ بطبعك لكن أعمالك عنيفة.. ما تعليقك؟**

- أعمالي عنيفة لكنه عنف مبرر وهو عنف موجود في الحياة وأحاول أن أدافع عن الإنسان وعن تعرضه للعنف من خلال أعمالي.

● **لو قدمت أعمالك في غير الكويت لتعرضت للمتاعب.. ما قولك؟**

- الحمد لله على نعمة حرية التعبير في الكويت وهذه الحرية لا نجدها في معظم الدول العربية وكم من أديب أو من فنان سجنوه أو عذبوه أو هددوه أو نفوه، والأمثلة معروفة ولا داعي لذكرها وفي الكويت حرية الإنسان بإبداعاته مكفولة ولو كنت في بلد عربي غير الكويت لما كنت حراً طليقاً وهذا يعكس ديموقراطية الكويت.

● **ما هي قصتك مع المخابرات العراقية؟**

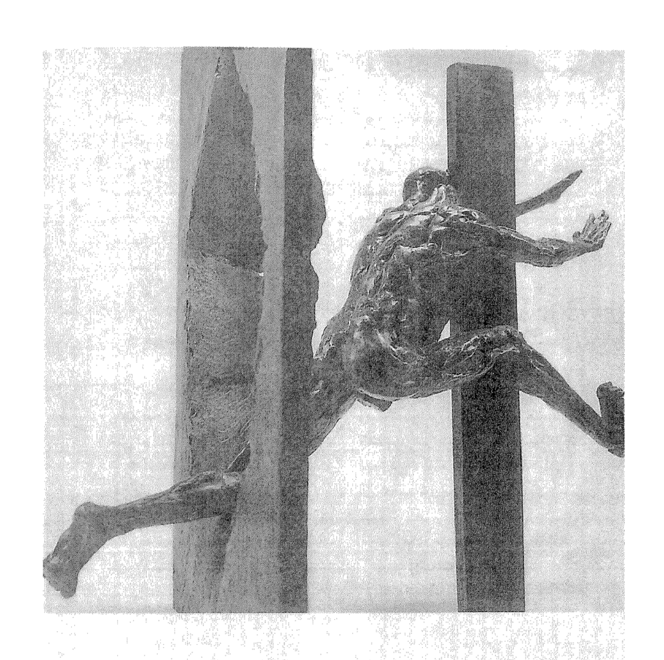
- شاركنا في معرض فني عالمي في العراق عام 1985م، وقد ضم المعرض فنانين من جميع دول العالم وتجمع الفنانين الخليجيين في الكويت وذهبنا معاً في طائرة واحدة، وقد فزت بالجائزة الأولى للنحت فحصلت على ميدالية إضافة إلى خمسة آلاف دولار، وقد كنت مشاركاً في تمثالي «الشلل والمقاومة» و«التحدي» وهذان التمثالان يعكسان صراع الإنسان من أجل حريته وهذا لا يتناسب مع نظام بغداد، وفي ثالث يوم للمعرض حضر ثلاثة أشخاص فسألوني عن اسمي ثم طلبوا مني أن أخرج من صالة المعرض، ثم أخبروني أنهم من الاستخبارات العراقية وسألوني عن تماثيلي وهل أقصد أن الشعب العراقي مكمم بلا حرية؟ فقلت لهم إنني لا أقصد لا الشعب العراقي ولا أي شعب آخر إنما أقصد الإنسان بشكل عام.

● **وماذا عن أدوات صنع تمثال؟**

- إن أدوات النحت مكلفة جداً.

● **وكيف تنفق على النحت طالما أنه مكلف؟**

- لا يخفى عليك أنني أرسم الأشياء القريبة من السدو الكويتي وهذا يعكس ارتباطي بالبيئة الكويتية وسوف يصدر كتاب عن هذا الأسلوب في الرسم الذي أمارسه منذ ربع قرن علماً أنني أرسم اللوحات وأبيعها وأصرف المبلغ على النحت فما يأتي من الفن أصرفه على الفن.



● لماذا ترسل تماثيلك إلى لندن؟

- عادة أرسل تماثيلي إلى لندن كي أحافظ على أعمالي لأنه توجد بعض الأماكن تسرق أعمال الآخرين، وفي لندن الحقوق المحفوظة لذا أحرص على صب تماثيلي في لندن على الرغم من ارتفاع الأسعار هناك.

● هل يستطيع أن يعيش الفنان من فنه؟

- لا يستطيع الفنان أن يقتات من فنه في الكويت.

● كم عدد التماثيل التي بعتها عبر مسيرتك الفنية؟

- لا أذكر عدد التماثيل التي بعتها خاصة أنها تخص بعض الأفراد من داخل وخارج الكويت، كما اقتنت بعض المتاحف بعض أعمالي مثل فرنسا والشارقة وقطر والبحرين علماً أنني أبيع لوحات أكثر من التماثيل خاصة أن بعضهم يأتيني إلى المنزل ليشتري لوحة.

● وأي جهة اقتنت منك تمثالاً في فرنسا؟

- يوجد متحف في فرنسا اسمه متحف العالم العربي علماً أنني أول فنان عربي يتم اقتناء تمثاله هناك.

● وأي تمثال قتم اقتناؤه؟

- اسم التمثال «صبرا وشاتيلا» ولا أعرف كيف عرفوا عنه فاتصلوا بي من فرنسا وطلبوا معلومات عن ارتفاعه واقتنوه.

● من يعجبك من الفنانين؟

- ليس للإبداع وطن.. إنما هو مرتبط بإبداع الإنسان.. والفن التشكيلي مبدعوه كثر وأحب كثيراً الفنان مايكل أنجلو، كما أحب دافنشي فهما مبدعان في الفن وفي التشريح، وهناك أيضاً النحات الفرنسي «رودان» الذي أحب زيارة متحفه ولدينا بيكاسو وآخرين.

● من يتابعك يلاحظ حضور إنساني كبير في أعمالك؟

- القضايا الإنسانية ليست ملكاً لأحد إنما التوظيف يبقى هو الفيصل.

● لم تقم إلا معرضاً فنياً ليصبح ثلاثة توائم فكيف ذلك؟

- لم أذهب إلى أية دولة خليجية إلا بعد تحرير الكويت علماً بأنني كثير السفر، وقد سافرت إلى أمريكا وأوروبا ودول عدة حتى أتتني دعوة من الشارقة عام 1995م لأنظم معرض شخصي بها وتكفلوا بكل شيء من حيث النقل والتأمين إلا أن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ساهم بتذكرة سفر درجة أولى وبطباعة الكتاب الخاص بالمعرض، على أن أقيم معرضاً في الكويت بعد الشارقة حيث افتتح تحت رعاية حاكم الشارقة الذي أناب ولي العهد وبعد أسبوع أصر المركز الثقافي في أبو ظبي على تنظيم معرض في مدينة أبو ظبي فكان ذلك وكان المعرض ناجحاً خاصة وأن الجمهور أقبل بشكل منقطع النظير من العرب والأجانب ولما عدت إلى الكويت أقمت معرضاً في صالة الفنون تحت رعاية وزير الإعلام الشيخ سعود ناصر الصباح الذي أناب الدكتور سليمان العسكري وكانت تظاهرة فنية كبيرة.

● لماذا اخترت شراء منزل في الشارقة؟

- عندما زرت الشارقة أعجبتني كثيراً من حيث هدوئها وجمالها، حيث الزراعة والبحر، إضافة إلى اهتمامها بالثقافة

والفنون وأتوقع أن تصبح الشارقة منارة ثقافية مستقبلاً ومن جهة أخرى كنت دائماً أتمنى أن يكون لدي استديو كبير في الكويت ليصبح فيما بعد متحفاً لي إلا أنني لم أستطع تحقيق طلك بسبب ارتفاع سعر العقار فقدمت على تقاعدي واشتريت بالمال قطعة أرض في الشارقة وبنيت استديو خاص بي.

● وكم مرة تذهب إلى منزلك في الشارقة؟

- أسافر إلى الشارقة كل سنة مرتين وفي كل مرة أبقى فيها أسبوعين حيث أقوم بعمل بعض التماثيل.

● هل تفكر بالاستقرار في الشارقة؟

- لا.. فالكويت أمي.

● ما آخر مشاركة فنية لك خارج الكويت؟

- شاركت في بينالي في العاصمة الإيرانية طهران عام 2001م وقد حصلت على الجائزة الأولى ومن الغريب أن نحاتاً يفوز بجائزة للرسم! وقد شاركت ببعض اللوحات الفنية.

● بماذا تفسر ندرة النحاتين في الكويت؟

- الرسامون أكثر من النحاتين ليس في الكويت فقط، بل في كل دول العالم، فالنحات عملة نادرة.

● من يعجبك من النحاتين الشباب؟

- ما زالوا بحاجة إلى الكثير وعلينا ألا نستعجل في الحكم عليهم لأن العملية ليست القدرة على النحت بل هي القدرة على الاستمرار في إنتاج عمل مبدع وباستمرار، وتلك عملية ليست سهلة.

● لو خيروك لتسافر إلى بلد ما للاطلاع على تاريخه الفني فأين تود السفر؟

- الولايات المتحدة أو فرنسا أوبريطانيا.

● يلجأ بعض الفنانين إلى إطالة شعر الرأس أو إلى إطالة أذقانهم.. ما تعليقك؟

- إنهم يتبعون سياسة «خالف تعرف» وليس لها علاقة بعملية الإبداع بتاتاً، وغداً عندما يموت الفنان سيختفي معه شكله أياً كان ويبقى عمله وإن كان عملاً مميزاً، فالشاعر المتنبي مثلاً كل يعرف شعره ولكن من منا يعرف شكله.

● هل تسللت النرجسية يوماً ما إليك؟

- الغرور مقبرة ودينا وعاداتنا وقيمنا يحثوننا على التواضع، كما أنني أحترم نفسي والآخرين خاصة أنني أقارن نفسي دائماً بالعمالقة في الفن وعلى الفنان الحقيقي أن ينهمك في عمله وليس في أمور أخرى.

● بعد هذا المشوار الطويل هل أنت راض عن نفسك؟

- لا... وهذا ليس كلاماً دبلوماسياً بل هو الحقيقة لأنني دائماً أقارن نفسي بمن هم أعلى وأفضل وأكثر مني إبداعاً لأنني رأيت الكثير من الأعمال الإبداعية وأدهشتني.

● ولكن ألا تحس بأنك مظلوم كأن لم تمنح جائزة الدولة التقديرية؟

- أترك جائزة الدولة التقديرية لمن يقدر علماً أنني أنا الذي أصمم الجائزتين التقديرية والتشجيعية، وقد حصلت على جائزة الدولة التشجيعية عام 1999م والتكريم أنواع وما طلبك لعمل حوار صحفي معي إلا نوع من التكريم.



■ الجنون والمجتمع

ترجمة د.الزواوي بغورة

الجنون و المجتمع

برؤية ميشيل فوكو

ترجمة: د. الزواوي بغورة
(الجزائر)

«إلى الشاعر الجزائري: عبدالله بوخالفة، الذي رحل عنا فجأة..»

ميشيل فوكو، فيلسوف فرنسي (1926 - 1984) ولد بمدينة «بواتيي»، درس الفلسفة وحصل على درجة الدكتوراه بأطروحة ناقشها في يوم 20 مايو 1961، بعنوان: الجنون واللاعقل: تاريخ الجنون في العصر الكلاسيكي - بإشراف الفيلسوف «جورج كنغليم» ولقد أشاد عدد من النقاد بالأطروحة عندما نشرت في كتاب، وكان على رأسهم المؤرخ الفرنسي «فيرناند برودال» مؤسس مدرس الحوليات في فرنسا واعتبرها مساهمة في تاريخ العقليات. وكذلك الأديب الفرنسي المعروف «موريس بلانشو».

• لكل ثقافة جنونها الذي تستحقه

• المجتمع العربي متسامح مع المجانين!

قدم فوكو سلسلة من الحلقات الإذاعية بعنوان: تاريخ الجنون والأدب. كما أجرى مقابلة مع جريدة «لوموند» الواسعة الانتشار في يوم 25 يوليو 1961. وقدمته الجريدة بوصفه: «المثقف المطلق والشاب: خارج الزمن» وهو الحوار المترجم والذي سيقرؤه القارئ لاحقاً.

ناقش فوكو الجنون في عدة مناسبات، وكتب نصوصاً أساسية من أهمها:

- 1964، الجنون، غياب الأثر، (دراسة) - 1970، الجنون، الأدب، المجتمع، (حوار) 1970 الجنون والمجتمع (محاضرة) - 1971، إعادة طباعة كتاب، تاريخ الجنون في العصر الكلاسيكي - 1974، الجنون، مسألة سلطة، (حوار) - 1974، دار المجانين (دراسة) - 1975، صناعة المجانين (دراسة) - 1976، السحر والجنون، (حوار).

بالإضافة إلى العديد من الحوارات التي وضح فيها الجنون، وخاصة تلك النصوص التي كتبها حول الأدباء والشعراء، وعليه يجب القول أن الجنون، بوصفه موضوعاً فلسفياً، بقي حاضراً في تحليلات الفيلسوف المختلفة، سواء المعرفية أو السياسية أو الأدبية.

وإجمالاً فإننا نستطيع القول أن الفيلسوف، قد ناقش الجنون من خلال العلاقة الإشكالية بين العقل والجنون وما ترتب عنها من تأسيس لمعارف وضعية، ومؤسسات سياسية وإدارية، وذلك وفق المراحل التاريخية الكبرى التي درسها وهي:

عصر النهضة الأوروبية الذي لم يعرف في نظر الفيلسوف تقابلاً حاداً بين العقل والجنون، بل كان المجنون حاضراً في الحياة العامة والأدب، إلا إنه مع «ايرازم» والنزعة الإنسانية سيتم الإمساك به داخل الخطاب بصفة تدريجية. ومن المعروف أن «ايرازم» قد كتب كتاباً بعنوان: «امتداح الجنون». ولكن مع بداية العصر الكلاسيكي 1640 - 1793، وابتداء من اللحظة الديكارتية (نسبة إلى الفيلسوف ديكارت 1596 - 1650) فإن العقل سيعمل على استبعاد الجنون. ومن هنا يرى فوكو أن نص ديكارت مؤسس العقلانية الحديثة، نص إقصائي واستبعادي، ونتج عنه تشكل لـ «العقل الغربي» يقوم أساساً على نفي الجنون وأكثر من هذا، نفي كل ما يمثله الآخر. لذا فإن الجنون في العصر الكلاسيكي سيخلد إلى الصمت، ولقد حاول فوكو أن يرد له لغته وذلك بالبحث في عمليات إسكات الجنون في العصر الكلاسيكي. على أن الجنون سيعرف مصيراً جديداً من بداية العصر الحديث ومع بداية القرن التاسع عشر وبشكل خاص عند الفيلسوف الألماني «هيغل»، وذلك عندما ربطه بقضية الاستلاب، وبالتالي فقد أدرك «هيغل» بعداً جديداً للجنون، فلم يعد شيئاً خارج العقل بل عاد إلى وضعه الأول كما كان في عصر النهضة، أي جزءاً من العقل، أنه استلاب العقل وليس فقداناً للعقل كما تبينت منزلة الجنون أكثر عندما شرع «فرويد» في تحليله النفسي، وسيجد القارئ في

نصي الحوار والمحاضرة المترجمين لأول مرة إلى اللغة العربية، أهم أفكار الفيلسوف حول الجنون في الثقافة الغربية.

نص الحوار

لا وجود للجنون إلا داخل المجتمع

السؤال: كيف تقدم نفسك للقارئ؟

- ميشل فوكو: ولدت في مدينة بواتييه سنة 1926. وتخرجت من المدرسة العليا سنة 1946. عملت مع بعض الفلاسفة ومع «جان دولاي» الذي عرفني بعالم المجانين. لست مختصاً في الطب النفسي. فما كان يهمني هو التساؤل عن أصل الجنون ذاته. ولقد خيب ظني كثيراً، الضمير الطيب لعلماء الطب النفسي.

- السؤال: كيف تشكلت عندك فكرة الأطروحة؟

- ميشيل فوكو: طلبت مني «كوليت ديهامل» أن اكتب تاريخاً للطب النفسي فاقترحت عليها تاريخ العلاقة بين الطبيب والجنون، والحوار اللامتناهي بين العقل واللاعقل.

- السؤال: ومن هم الذين تأثرت بهم؟

- ميشيل فوكو: تأثرت بشكل خاص، بالأعمال الأدبية... كأعمال «موريس بلانشو» و «ريمون روسال». وما كان يهمني وقادني في الوقت نفسه، هو الحضور الدائم لشكل من أشكال الجنون في الأدب.

- السؤال: وبالنسبة للتحليل النفسي؟

- ميشيل فوكو: إنك توافق على أن «فرويد» يشكل بحد ذاته التحليل النفسي. ولكن في فرنسا، كان التحليل النفسي يخضع لنوع من الأرثوذوكسية، إلى أن ظهر أخيراً وبشكل متألق ولافت، كما تعلم، العالم النفسي «جاك لكان».

- السؤال: وبالطبع فإن الأسلوب الثاني من التحليل النفسي هو الذي أثر فيك؟

- ميشيل فوكو: نعم ولكن كذلك وبشكل أساسي «دوميزيل».

- السؤال دوميزيل؟ كيف إنه مؤرخ الأديان، هل قدم حول تاريخ الجنون؟

- ميشيل فوكو: ليست فكرته عن البنية. ولكن ما كان يفعله بالنسبة للأساطير، فلقد حاولت أن اكتشف الأشكال المبنية للتجربة، مع بعض التعديلات وعلى مستويات مختلفة..

- السؤال: وما هي هذه البنية؟

- ميشيل فوكو: إنها بنية التمييز الاجتماعي وكذلك بنية الإبعاد والاستبعاد. لقد كان الإبعاد في العصر الوسيط، يلحق بالمصابين بالجذام والبرص. أما الثقافة الكلاسيكية، فإنها تستبعد وتنفي بواسطة المستشفى المجانين وكل الذين لهم علاقة بالبرص. لقد أردت وصف تحولات بنية الإبعاد.

- السؤال: ألا يعني هذا أنك كتبت تاريخ العزل وليس تاريخ الجنون؟

- ميشيل فوكو: جزئياً، نعم، صحيح، ومؤكد. ولكن لقد حاولت بشكل خاص أن أدرس العلاقة بين هذا الشكل الجديد من الإبعاد، وتجربة الجنون في عالم يهيمن عليه

العلم والفلسفة العقلانية.

- السؤال: وهل هذه العلاقة قائمة؟

- ميشيل فوكو: بين الطريقة التي عالج بها «راسين» هذيان «أوراست» في نهاية «اندروماك» والطريقة التي يعالج بها ضابط الشرط في القرن السابع عشر، شخصاً عنيفاً أو غاضباً، ليس هنالك وجود للوحدة بين العمليتين فقط، بل هنالك وجود مؤكد ومتماسك. هنالك ترابط بنيوي بين العمليتين.

- السؤال: وبناء عليه، هل هناك نوع من فلسفة التاريخ للجنون؟

- ميشيل فوكو: لا يوجد الجنون في حالة بدائية. لا يوجد الجنون إلا في المجتمع. إنه لا يوجد خارج الحساسيات التي تقمعه أو تستبعده أو تلقي القبض عليه. ولذا، نستطيع القول أن في العصر الوسيط، وفي نهاية عصر النهضة، قد تم تقديم الجنون في المجال الاجتماعي بوصفه واقعة جمالية أو يومية، ثم في القرن السابع عشر - ابتداء من العزل - فإن الجنون قد عبر حقبة من الصمت والسكوت والإبعاد. لقد فقد وظيفة التمظهر والكشف التي كانت له في زمن «شكسبير» و «سيرفنتس» (على سبيل المثال: فإن ما كبث بدأت في قول الحقيقة عندما بدأت تجن، أي عندما أصبحت تكذب وتهذي). وأخيرا فإن القرن العشرين قد وضع يده على الجنون، وحوله إلى ظاهرة طبيعية، مرتبطة بحقيقة العالم. وسينبثق عند هذا التملك الوضعي مسلكين، من جهة تلك «الإنسانية الاحتقارية» وهو ما يعكسه العلاج النفسي تجاه المجنون، ومن جهة أخرى، هنالك الاعتراض الفني الكبير، الذي نقرأه في الشعر منذ «نارفال» حتى «ارتو» والذي يعتبر جهداً لإعطاء عمق لتجربة الجنون، و سلطة الكشف التي تم حذفها من قبل العزل.

- السؤال: هل يعني هذا أن الجنون أفضل من العقل؟

- ميشيل فوكو: لقد كان هذا أحد اعتراضات لجنة المناقشة، أي أنني امتدحت الجنون. لا، لقد أردت أن أقول إن الجنون لم يتحول إلى موضوع للعلم، إلا بعد أن تم إفراغه من سلطاته القديمة. لكن امتداح الجنون في ذاته، لم يكن هذا هدفي بكل تأكيد. ولكن يجب القول، قبل كل شيء، إن لكل ثقافة جنونها الذي تستحقه. وإذا كان «ارتو» مجنوناً، وقام الأطباء النفسانيون بعزلة، فإن هذا شيء جميل وسيكون من الأفضل تمجيد الجنون؟

- السؤال: ليس الجنون بالتأكيد؟

- ميشيل فوكو: ولكن تمجيد للأطباء النفسانيين؟

نص المحاضرة

كان المنهج يقتضي في الأنساق الفكرية الغربية، الاهتمام بالظواهر الإيجابية. إلا أنه في السنوات الأخيرة، وفي الانتربولوجية على وجه التحديد وعند «كلود ليفي شتروس» على وجه أخص، فقد تم اعتماد طريقة تسمح بإظهار البنيات السلبية. مثلاً، لقد بين بأن تحريم

«زنا المحارم» لا يعود إلى أهمية التأكيد على القيم. وهنا، وجب القول بوجود سلم داكن، لا يمكن إدراكه إلا بصعوبة، وهو الذي يحدد نموذج ثقافة معينة: إن نسيج هذه التصنيفات هو ما أردت تطبيقه على دراسة تاريخ الأنساق الفكرية.

وعليه، فإنه بالنسبة لي لا يتعلق الأمر بمعرفة ما هو مؤكد أو ثابت أو قائم في مجتمع معين أو نسق فكري، ولكن دراسة ما تم استبعاده ورفضه. إذن، لقد استعملت طريقة معترف بها في الانتربولوجية.

لقد كان الجنون، مبعد في جميع الأوقات. إلا أنه خلال الخمسين سنة الأخيرة، وفي المجتمعات التي نسميها متقدمة، فإن الانتربولوجيين وعلماء النفس المقارن قد حاولوا أن يحددوا بالدرجة الأولى، إذا ما كان الجنون الذي يوجد في مجتمعاتهم، مثل الاضطرابات العقلية والعصاب والهذيان والفصام، هل مثل هذه الأشكال توجد أيضا في المجتمعات المسماة «بدائية»؟ كما حاولوا أن يعرفوا في الدرجة الثانية، إذا ما كانت هذه المجتمعات البدائية لا تعطي للمجنون منزلة مغايرة للمنزلة التي تعطيها لها المجتمعات المتقدمة. فإذا كان المجنون مستبعد في المجتمع المتقدم فإنه في المجتمع البدائي لا يعترف له بقيمة إيجابية؟ وفي المحل الثالث، فقد تساءلوا إذا لم تكن بعض المجتمعات مريضة بذاتها. على سبيل فإن الباحث» ريت بانديكت قد خلص إلى أن قبيلة هنود «كوكيتيل» تقدم خصائص الهذيان والعصاب.

منزلة المجانين

ولكن اليوم أريد أن أحدثكم عن هذا الموضوع، وذلك باتباع طريقة معكوسة، مقارنة بطريقة هؤلاء الباحثين. أريد في البداية أن اختبر كيف كانت حالة ومنزلة المجانين في المجتمعات البدائية، وثانيا أن أعرف ما هي حالتهم في مجتمعاتنا الصناعية، وثالثاً التفكير في التحول الذي حدث وبدا في نهاية القرن التاسع عشر، وأخيراً وكخاتمة، أن أبرهن وأبين بان وضعية المجنون لم تتغير كثيراً في المجتمعات الحديثة الصناعية.

إجمالاً، يمكن تقسيم مجال الإنسان إلى أربعة أقسام:

- العمل أو الإنتاج الاقتصادي
- الجنس والعائلة، أي إعادة إنتاج المجتمع
- اللغة والكلام
- الأنشطة والألعاب، كألعاب الحفلات

ولكن في كل المجتمعات هنالك أشخاص لهم سلوك يختلف عن الآخرين، وينفلتون من القواعد المشتركة والمحددة وفقاً لتلك الأقسام الأربعة. فلدى الناس العاديين، تتنوع العلاقة بالعمل بتنوع الجنس والعمر. ففي الكثير من المجتمعات فإن القادة السياسيين ورجال الدين، يقومون بمراقبة العمل ومراقبة عمل الآخرين، أو أنهم يعملون كوسطاء مع القوى الخارقة أو الماورائية، إنهم لا يعملون بشكل مباشر، أو ليسوا معنيين بدائرة الإنتاج.

كما أن هنالك أشخاصاً ينفلتون

من المجال الثاني الخاص بإعادة إنتاج المجتمع. ويشكل العزاب مثالاً على ذلك، إننا نراهم بكثرة عند المتدينين (المسيحيين). وكذلك نعلم أنهم يوجد مخنثين ومثليين في هنود أمريكا الشمالية، لذا يجب القول أنهم يحتلون مكانة هامشية في إعادة إنتاج المجتمع.

وهنالك ثالثاً، وعلى مستوى الخطاب أيضاً، أشخاص ينفلتون من المعايير والضوابط اللغوية. فالألفاظ التي يستعملونها لها دلالات مختلفة. فللنبي، عبارات تحمل معاني رمزية، يمكن لها ذات يوم أن تكشف عن حقيقتها المخفية. وكذلك فإن الكلمات التي يستعملها الشعراء تنتمي إلى النظام الجمالي، وبالتالي فهي تنفلت من المعيار العام والضوابط اللغوية العامة.

وفي المحل الرابع، وفي كل المجتمعات، هنالك أشخاص أو أفراد مبعدون عن اللعب وعن الحفلات. إما باعتبارهم يمثلون خطراً أو لأنهم هم أنفسهم موضوع اللعب. مثل كبش المحرقة عند العبرانيين أو «القربان»: إذ يحدث أن يتم التضحية بشخص يتحمل جرم الآخرين، وعندما تقام مراسيم الذبح، فإن الشعب والعامة من الناس ينظمون حفلاً بهذه المناسبة.

في جميع هذه الحالات، فإن المبعدين يختلفون من مجال إلى مجال، ولكن يحدث أن يكون هنالك شخص واحد مبعد في جميع هذه المجالات: إنه المجنون. في جميع المجتمعات، أو أغلبها، يكون المجنون مبعداً من جميع هذه الأقسام والمستويات، وفي بعض الحالات، تعطي له منزلة دينية وسحرية واحتفالية ومرضية.

على سبيل المثال: في قبيلة بدائية في استراليا فإن المجنون كائناً خطيراً ورهيباً ومخيفاً ومزود بقوى خارقة وما ورائية. ولكن في بعض الحالات يصبح المجنون ضحية من ضحايا المجتمع. وفي كل الأحوال، فإنه شخص له سلوك مختلف عن الآخرين، سواء كان ذلك في العمل أو في العائلة أو في الخطاب واللغة أو في الألعاب.

وما أريد إثارته وطرحه عليكم الآن، هو أنه في مجتمعاتنا الصناعية الحديثة، يصبح المجانين مبعدين من المجتمع العادي بواسطة نظام من الإبعاد موحد الشكل، طبعته بطابع التهميش. وأنزلته في منزلة المهمش.

أولا، فيما يتعلق بالعمل، وإلى أيامنا هذه، فإن الميزة الأولى لتحديد الجنون عند الفرد تقتضي، بأن يكون هنالك إقرار أن هذا الفرد لا يصلح للعمل. قال «فرويد» بدقة كبيرة إن المجنون (وكان يتحدث بشكل أساسي عن العصاب) هو الشخص الذي لا يستطيع العمل ولا يستطيع أن يحب. سأعود إلى هذه الكلمة الخاصة بـ«الحب، ولكن في فكرة فرويد هذه، هنالك حقيقة تاريخية عميقة. ففي أوروبا، وفي العصر الوسيط، كان وجود وحضور المجنون مقبولاً. ففي بعض الأحيان يستثارون فيغضبون ويصبحون قلقين أو مضطربين، وفي أحيان

أخرى يظهرون بمظهر هادئ، ولقد كان يسمح لهم بفعل هذا أو ذاك. ولكن ابتداء من القرن السابع عشر تقريباً، تأسس المجتمع الصناعي وأصبح وجود مثل هؤلاء الأشخاص غير مسموح به. أي أنه دخل في دائرة المنع.

واستجابة لمقتضيات وحاجات المجتمع الصناعي، تم إنشاء مؤسسات كبيرة في وقت متقارب بين فرنسا وبريطانيا وذلك بغرض عزل المجانين وسجنهم. ولم يكن يوضع في هذه المؤسسات المجانين فحسب ولكن، يوضع كذلك البطالون والبؤساء والعجزة، وكل الذين لا يستطيعون العمل.

وحسب وجهة نظر المؤرخين التقليدية، فإنه في نهاية القرن الثامن عشر، وفي حدود 1793م في فرنسا، حرر الطبيب «بينال» المجانين من سلاسلهم، وفي الوقت نفسه تقريباً، قام الطبيب الإنجليزي «توك» بإنشاء عيادة نفسية. لقد كنا نعتقد أن المجانين قد تمت معاملتهم حتى ذلك الحين، بوصفهم مجرمين وأن «بينال» و «توك» هما أول من اعتبرهم ولأول مرة في التاريخ بأنهم مرضى. إلا أنني مضطر إلى القول إن وجهة النظر هذه خاطئة. ذلك أنه ليس صحيحاً أنه قبل الثورة الفرنسية كان المجانين يعتبرون مجرمين. وثانياً لأن هذا يعد من باب الأحكام المسبقة، القول إن المجانين قد تم تحرير هم من منزلتهم السابقة.

تعتبر الفكرة الثانية هذه، بمثابة الحكم المسبق الأكبر مقارنة بالفكرة الأولى. وعموما، فسواء تعلق الأمر بالمجتمعات البدائية أو المجتمعات الحديثة، وسواء تعلق الأمر بالعصور الوسطى أو بالقرن العشرين، فإن ما نسميه بالمنزلة العامة للمجنون قد تم إقرارها وتثبيتها. والفارق الوحيد، أو الاختلاف الوحيد، هو أن حق العزل من القرن الثامن عشر والتاسع عشر كان من حق العائلة ومن صلاحياتها. لقد كانت العائلة في البداية هي التي تبعد المجنون. ولكن، ابتداء من القرن التاسع عشر، فإن هذا الامتياز العائلي أو الحق العائلي قد زال تدريجياً ليصبح من حق الأطباء أو ليسند إلى الأطباء. فمن أجل عزل مجنون ما، أصبح يشترط في ذلك شهادة الطبيب. وما أن يتم عزل المجنون حتى ترفع عنه جميع المسؤوليات وكل الحقوق بوصفه عضواً في العائلة، كما يرفع عنه حق المواطنة، وبذلك يكون قد أصيب بالمنع التام. وعليه، نستطيع القول إن القانون قد انتصر على الطب، وذلك بأن أنزل المجنون رسمياً في المنزلة الهامشية.

وثانيا، فإنه فيما يتعلق بالجنسانية والنظام العائلي، فإن هنالك واقعة مميزة. إننا عندما نطلع على الوثائق الأوروبية، وهذا حتى بداية القرن التاسع عشر، فإن الممارسات الجنسانية، لم يتم معالجتها على أساس أنها تنتمي إلى الجانب النفساني. فمنذ بداية القرن التاسع عشر، تم ربط الشذوذ الجنسي بالجنون، وتم اعتباره

اضطراباً يظهر من خلال فرد لا يستطيع أن يتكيف مع العائلة البورجوازية الأوروبية. وفي اللحظة التي وصف فيها الطبيب «بايل» العجز النامي وبين أنه يعود إلى «السفلس أو الزهري» فإن فكرة أن السبب الرئيسي للجنون تكمن في الشذوذ الجنسي قد تم تأكيدها. وعندما اعتبر «فرويد» اضطراب «الليبدو» هو السبب والتعبير عن الجنون، فإن هذا الإقرار قد مارس التأثير نفسه.

ثالثاً، إن علاقة المجنون باللغة كانت علاقة خاصة في أوروبا. من جهة، كانت كلمات المجنون مرفوضة بوصفها كلمات من دون قيمة، ومن جهة أخرى لم تكن أبداً وبشكل كامل باطلة. لقد كنا دائماً نخصها بانتباه خاص.

لنقدم مثالاً على ذلك: لقد كان في الفترة الممتدة من العصر الوسيط إلى نهاية عصر النهضة مهرجون عند الطبقة الأرستقراطية. يمكن أن نقول إن المهرج كان يقدم الطابع الرسمي لكلمات المجنون. فبعيداً عن الأخلاق والسياسة، وأكثر من هذا، أي بعيداً عن المسؤولية الشخصية، كان المهرج يروي بطريقة رمزية، الحقيقة التي لا يستطيع قولها الناس العاديون.

ويمكن أن نأخذ مثلا آخر: كان الأدب حتى القرن التاسع عشر يؤدي دوراً أخلاقياً، أو على الأقل يساند أخلاق المجتمع. ولكن في أيامنا هذه، فإن الأدب قد اختلفت عن كل هذه الأدوار، وتغيرت وظيفته، وانعتق وتحرر من كل هذه الأدوار، لقد أصبحت أدواره فوضوية بشكل كامل. بمعنى أن هنالك نوعاً من التلاقي الناعم والخفيف، بين الأدب والجنون. فلم تعد تخضع اللغة الأدبية لضغط قواعد اللغة العادية. فعلى سبيل المثال، لم يعد الأدب يخضع لتلك القاعدة الصارمة المتمثلة في قول الحقيقة دائماً، كما أن الراوي لا يخضع لواجب الإخلاص والصدق. باختصار، فعلى خلاف السياسة أو العلوم، فإن اللغة الأدبية، أصبحت تحتل مكانة هامشية بالنسبة للغة العادية.

وفيما يتعلق بالأدب الأوروبي، فإننا نستطيع القول أنه أصبح هامشياً في المراحل الثلاث التالية:

1) في القرن السادس عشر، أصبح هامشياً أكثر مقارنة بالعصر الوسيط، فالملاحم وأقاصيص الفروسية كانت تدميرية وتخريبية ومناوئة للمجتمع. هذا ما نقرأه على سبيل المثال في: «امتداح الجنون لـ «ارازم»، وأعمال «طاس»، أو المسرح «الاليزابيثي» (نسبة لعصر اليزابث). ولقد ظهر في فرنسا أدب كامل يسمى بأدب الجنون. فمثلاً طبع دوق «دي بويون» على حسابه الخاص نصاً لأحد المجانين، وكان الفرنسيون يستمتعون بقراءته.

2) تبدأ الحقبة الثانية من نهاية القرن الثامن عشر إلى بداية القرن العشرين. حيث نرى ظهور أدب الجنون متمثلاً في قصائد «هولدرلين» و «بلاك» وفي آثار «ريمون روسال». هذا الأخير دخل إلى العيادة النفسية لأنه مصاب

بالعصاب الحصري، وتلقى العلاج من عالم النفس المعروف «بيار جاني»، إلا أنه انتحر أخيرا. كما أن أديباً معاصرا مثل «آلان روب قريي» بدا عمله الأدبي من «روسل» ومثل له نقطة انطلاق. نرى ذلك من خلال فعل بسيط: لقد أهدى له كتابه الأول. ومن جهته، فإن «انتوان ارتو» كان فصامياً، إلا أنه أبدع في عالم الشعر، وخاصة بعد ضعف السريالية، وفتح بذلك آفاقاً جديدة. وعلى كل حال يكفي التفكير في الفيلسوف «نيتشه» من أجل التأكد من أنه يجب محاكاة الجنون، أو التحول فعلا إلى المجنون من أجل تأسيس مجالات جديدة في الأدب.

3) وفي أيامنا هذه، فإن الناس يهتمون كثيراً بعلاقة الأدب بالجنون. ولكن الأدب والجنون يظلان هامشيان، مقارنة باللغة العادية، كما أن هنالك بحثاً دائماً عن سر الإنتاج الأدبي عامة في نموذج الجنون.

وفي نهاية الأمر، علينا أن نفكر في الوضعية التي يحتلها المجنون في الألعاب داخل المجتمع الصناعي. احتل المجنون في المسرح الأوروبي التقليدي - افترض أن الأمر نفسه بالنسبة لليابان - موقعاً مركزياً، وذلك منذ العصر الوسيط إلى غاية القرن الثامن عشر. يضحك المجنون الجمهور. إنه يرى ويستكشف ما لا يستطيع غيره من الممثلين أن يروه، ويكشف عن حل العقدة قبلهم. إنه الشخص الذي يكشف عن الحقيقة بامتياز. إن الملك «لير» لـ «شكسبير» مثال جيد. كان الملك «لير» ضحية لهوسه الخاص، أو أهوائه الخاصة، ولكنه كان وفي الوقت نفسه، الشخص الذي يروي الحقيقة. بعبارة أخرى، إن المجنون في المسرح، هو الشخص الذي يعبر بجسده عن الحقيقة حيث بقية الممثلين والمتفرجين لا يدركونها إنه الشخص الذي تظهر من خلاله الحقيقة.

وكذلك كان الحال في العصر الوسيط، كانت هنالك حفلات كثيرة، وكانت هنالك حفلة واحدة ليست دينية. إنها الحفلة التي نسميها بحفلة الجنون. حيث تصبح الأدوار والمراكز الاجتماعية والدينية في هذه الحفلة معكوسة كلها: الفقير يلعب دور الغني، الضعيف يلعب دور القوي. والجنس مقلوب، والمحرمات الجنسية مرفوعة. الشعب الضعيف له الحق في هذه المناسبة، أن يقول ما يشاء للقساوسة والرؤساء. وبشكل عام كانت أقوالهم خليط من السب واللعنات... باختصار في هذه الحفلة، كل المؤسسات الاجتماعية واللغوية والعائلية تصبح مقلوبة، ويتم مناهضتها. في الكنسية هنالك مارق أو مدنس يقيم الصلوات، وذلك بأن يجلب حماراً ينهق، تعبيراً عن طول الصلوات ومللها في الكنيسة. وفي الأخير، فإن الأمر يتعلق بحفلة مضادة لحفلة يوم الأحد واحتفالات رأس السنة الميلادية، إنها حفلة منلفتة من المسار العام للحفلات العادية.

لقد زال في أيامنا هذه، الطابع السياسي والديني للحفلات، وحل محلها الخمر والمخدرات كطريقة

للاعتراض أو مناهضة النظام العام، وبذلك نكون قد أوجدنا طريقة، أشبه ما تكون بالجنون الاصطناعي. إنها محاكاة في العمق للجنون، ويمكن أن نعتبر ذلك كمحاولة لاختراق المجتمع، وذلك بخلق حالة الجنون نفسها.

لست بنيوياً على الإطلاق. البنيوية ليست إلا طريقة في التحليل. مثلاً: كيف أن الظروف التي وجد فيها الجنون قد تغيرت من العصر الوسيط في أيامنا هذه؟ ما هي الشروط الضرورية لهذا التغير؟ إنني لا أستعمل الطريقة البنيوية إلا من أجل تحليل هذه المسائل.

في العصر الوسيط وفي عصر النهضة، كان مسموحا للمجانين أن يعيشوا داخل المجتمع. فما كنا نسميه بغبي القرية، كان لا يتزوج ولا يشارك في الألعاب، ولكن يتم إطعامه، والناس يتضامنون معه... ينتقل من مدينة إلى مدينة، وفي بعض الأحيان، يدخل إلى معسكر من المعسكرات ليتلقى التدريب، كان يعيش متنقلاً، وعندما يصبح هائجاً، وخطيراً، فإن الناس يبنون له منزلاً صغيراً خارج القرية، حيث يحبسونه مؤقتاً. لقد كان المجتمع العربي، على سبيل المثال، مجتمعاً متسامحاً جداً مع المجانين. وفي القرن السادس عشر أصبح المجتمع الأوروبي غير متسامح بالمرة مع المجانين. والسبب كما قلت آنفاً، لقد بدا المجتمع الصناعي في التشكل. وكما حدثتكم، فلقد تم ما بين سنة 1650م حتى سنة 1750م في مدن مثل «هامبورغ» و «ليون» و «باريس» إنشاء مؤسسات كبيرة من أجل عزل ليس فقط المجانين، وإنما كذلك العجزة والمرضى والبطالين والمعوزين والعاهرات، وكل من كان خارج النظام الاجتماعي. لم يكن المجتمع الصناعي الرأسمالي يسمح بجماعات المعوزين والفقراء. فمن مجموع سكان باريس الذي يقدر بنصف مليون ساكن، هنالك ستة آلاف شخص تم عزلهم. لم يكن هنالك في هذه المؤسسات أي طريقة علاجية أو وصفة علاجية. الجميع يخضع للأعمال الشاقة. في سنة 1665، تم تنظيم الشرطة في باريس: وهنا تأسس أول موقع للتنشئة أو التكوين الاجتماعي، حيث تراقب الشرطة باستمرار المعوزين، الذين تم سجنهم أو عزلهم في هذه المؤسسات.

والغريب أن العلاج بواسطة العمل مايزال يمارس في العيادات النفسية الحديثة والمعاصرة. إن ما تقوله مثل هذه الممارسة بديهي وواضح. إذا كانت عدم الأهلية في العمل هي الخاصية الأولى للمجنون، فإنه يكفي أن نعلمه أو نقلنه العمل في المستشفيات حتى يتم شفاؤه من الجنون.

ولكن، لماذا تغيرت وضعية المجانين في نهاية القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر؟ يقال أن الطبيب «بينال» هو الذي أطلق سراح المجانين سنة 1793. ولكن ما تم تحريره فعلاهم: البؤساء والعجزة والمعوزين والعاهرات، وترك المجانين

في تلك المؤسسات. وإذا كان قد حدث هذا، فإن السؤال الواجب طرحه هو: لماذا تم في هذه الفترة بالذات؟ لقد ازدادت سرعة التطور الصناعي في بداية القرن التاسع عشر، وكانت هنالك حاجة ماسة لليد العاملة.

وبناء على المبدأ الأول للرأسمالية، فإن البطالين من العمال، يعتبرون بمثابة جيش الاحتياط لقوة العمل. لهذا السبب، فإن الذي لا يعمل، ولكنه يستطيع أن يعمل، قد تم إطلاق سراحه من هذه المؤسسات. وهنا بدأت عملية ثانية من الانتقاء: ليس الذين لا يرغبون في العمل ولكن الذين لا يملكون القدرة على العمل ومن بينهم المجانين، وهم الذين تم تركهم والإبقاء عليهم في هذه المؤسسات، وتم اعتبارهم مرضى لأن لهم سمات نفسية خاصة.

وهكذا، فإن المؤسسة التي كانت معزلاً قد تحولت إلى عيادة نفسية وهيئة علاجية وتبعها، بالتوازي إقامة مستشفيات وذلك بغرض:

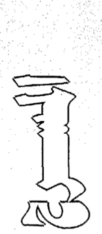
1) عزل الذين لا يعملون لأسباب فيزيائية أو جسدية.

2) وعزل الذين لا يستطيعون العمل لأسباب غير جسدية.

ومنذ لك الحين، أصبحت الاضطرابات العقلية موضع الطب. وظهرت فئة اجتماعية جديدة، هي فئة أطباء الأمراض العقلية.

لا أهدف، من وراء هذا العرض، إلى تجاهل أو إلغاء الطب النفسي، ولكن هذا النوع من التطبيب وتطبيب المجانين، ظهر متأخراً جداً، من الناحية التاريخية. ولا يبدو لي أن هذ النتيجة قد مارست تأثيراً عميقاً على منزلة ومكانة المجنون. وأكثر من هذا، فإن هذا التطبيب أو الاستشفاء قد نتج، وكما قلت لكم سابقاً، نتيجة لأسباب اقتصادية واجتماعية: وهكذا تم مماثلة الجنون بالمريض عقلياً، وبذلك تم اكتشاف صنف جديد من الأمراض، أطلق عليه اسم المرض العقلي. وتم إنشاء العيادات النفسية لهذا الغرض، وذلك بالتوازي مع المستشفيات الخاصة بالأمراض الجسدية. نستطيع القول إن المجنون يمثل مصيبة وكارثة بالنسبة لمجتمعاتنا الرأسمالية ويبدو لي أن منزلته ومكانته لم تتغير إطلاقاً بين ما كانت عليه في المجتمعات البدائية وما أصبحت عليه في المجتمعات المتقدمة. وهذا ما يبين ويؤكد بدائية مجتمعاتنا.

وفي نهاية المطاف، فإنني أريد أن أبين الطابع المرضي الذي ماتزال مجتمعاتنا تملكه. فإذا كان هنالك تغير ما في مكانة المجنون فإن هذا يظهر في نشوء التحليل النفسي والعلاج النفسي. ولكن هذه الإمكانية ماتزال في بدايتها. فما يزال مجتمعنا يبعد المجانين. إما معرفة ما إذا كانت هذه حالة المجتمعات الرأسمالية فقط، وأنها ليست حالة المجتمعات الاشتراكية، فإن معرفتي الاجتماعية غير كافية لكي أشكل حكماً حول ذلك.



■ حول متاعب صيف

عدنان فرزات

■ الأصول الدرامية

ناصر محمد



مولود رائع لسلسلة مسرحيات كويتية

عبدالعزيز السريع يروي حكاية «متاعب صيف» مع سليمان الخليفي

كتب عدنان فرزات:

تمضي أزمان عامرة بذكريات الإبداع.. في ذاك الركن من دقائق الوقت كانت ثمة أفكار تصنع صروحاً ثقافية بإصرار عجيب، كانت المعطيات بسيطة.. لكنها الإرادة.. ترسم لون الإخضرار فوق الرمال.. وتلون أشرعة البحر بفرحة غواصين فتحوا محار الدهر ليستخرجوا.. مسرحاً.. كانت الكلمة آنذاك قادرة على أن تغير وجه التاريخ.. تجعله - كما تشاء - عابساً.. ضاحكاً.. ثائراً.. محرضاً.. مسالماً.. ثم يطوي الصحب أقلامهم راضين عما حققوه..

وتمضي أزمان عامرة بالإبداع.. في ذاك الركن من مسرح الالتزام لو أنصتَّ اليوم جيداً إلى الصدى لحمل إليك ثلاثة أصوات تعلو بحدة.. وتختلف.. وتتناقش بديموقراطية واعية مدركة بأن الخلاف لا يفسد للإبداع قضية بدليل أن العمل المسرحي الذي كان محل خلاف يومها أعيد اليوم إلى الجمهور على شكل كتاب.. والأوفى من ذلك أن الشخص الذي رفض العمل في بدايته، هو نفسه الذي مدّ إليه اليوم كف الوفاء..

لنحكي الحكاية على لسان صاحبها الكاتب عبدالعزيز السريع في مقدمته لمسرحية «متاعب صيف» للمسرحي سليمان الخليفي، وذلك ضمن سلسلة كتب توثق للمسرح الكويتي بالتآزر بين رابطة الأدباء ومركز البحوث والدراسات الكويتية والتي نوهت إليها «البيان» في عددها السابق عبر تصدير رئيس تحريرها أمين عام رابطة الأدباء عبدالله خلف، متحدثاً عن السريع كصاحب هذه الفكرة ومشيداً بالمستشارين: أ. د. سليمان الشطي والفنانين القديرين: أحمد الصالح وسعاد عبدالله وخليل زينل وفؤاد الشطي.

لنرجع إلى أول الحكاية: يقول السريع في تصديره لـ «متاعب صيف»:

«منذ انتسابه إلى المسرح وقبوله عضواً في فرقة «مسرح الخليج العربي» في السنة الأولى لتأسيسها احتل سليمان الخليفي - ذلك الإنسان الضئيل الحجم الحاد الملامح - مكانه الخاص الذي لا ينازعه عليه أحد، فهو قارئ نهم، قليل الكلام، تنامت ثقافته مع عمره وجرب في كل شيء: القصة القصيرة، المسرحية، الشعر، البحث.. اتصف بالصدق والموضوعية إلى حد كبير، لا يجامل ولا يدعي، لكن ما يعجبه قليل ولا إفصاح لديه لا في حالة الرضى ولا في حالة النفور..»

ويضيف السريع في تصديره:

«إنه أنموذج خاص عرفناه وأحببناه.

ولم أذكر له خصومة مع أحد رغم جدية مواقفه وصرامتها ووضوحها.. وحين كتب هذه المسرحية «متاعب صيف» كانت لنا معه مواقف سبقت وعاصرت ولحقت الكتابة. كنت أقول له دائماً، إنك يا سليمان تسبقني في التفكير أربع سنوات، ولذلك قصة».

.. وضحك سليمان

ويخبرنا السريع عن هذه القصة التي تستحق التأمل فعلاً عن خلاف المثقفين الحقيقيين كيف يكون.. وكيف ينتهي كتتويج زهرة تعجبك أو لا تعجبك.. لكنها تظل رغم أنف كل الأشواك.. زهرة..

لنستمع إلى بقية القصة كما يرويها السريع في تصديره:

«فعندما كتب (يقصد الخليفي) أول محاولة قصصية لم نفهم - أنا وزملائي - ما يريد وعجزنا عن الوصول إلى مفاتيح هذه المحاولة على الرغم من احترامنا لشخص الكاتب وقناعتنا بأن ما يقوله مهم، وبعد أربع سنوات أعدت قراءة ما

كتب فتكشف لي عن عمل فني جميل وأخاذ، فقلت له: لقد سبقتني بأربع سنوات في فكرك وفنك، وضحك سليمان لسماع ذلك ضحكة مجلجلة على غير عادته وقال بتواضع جم: أنت تبالغ. وبعد أن كتب هذه المسرحية وأطلعني على مخطوطتها لم أستسغها، ولم أتحمس لإنتاجها للغرفة بسبب عدم فهمي لها، ففاجأني سليمان بحدة غير معهودة طالباً أن يتولى سكرتير الغرفة نسخها على الآلة الطابعة أسوة بطباعته لمسرحياتي، فالتمييز بين كتاب المسرحيات غير جائز، فرددت عليه بأن مسرحياتي مجازة من اللجنة الثقافية، ويقوم السكرتير بنسخها لإرسالها إلى الرقابة الحكومية تمهيداً لعرضها على المسرح، ومع ذلك فقد قام السكرتير بطبع مسرحيته».

إصرار صقر

ويعود السريع بذاكرته مشرعاً لنا نافذة نطل منها على المبدع الراحل - رفيق درب إبداعه - صقر الرشود فيقول:

«وحين تبادلت الحديث مع صقر الرشود حول العرض المسرحي القادم بوصفي مديراً للإنتاج طلبت منه إعادة قراءة نص مسرحية «متاعب صيف» بعد طباعته، وكان قد قرأه مخطوطاً ووجده صعباً فسألني رأيي فأحجمت عن إبداء الرأي وألححت عليه بمعاودة القراءة فاستجاب لي وانصرف إلى قراءة النص لمرات - وهذه من طبائع صقر حينما يصمم على شيء - وبعد أن انتهى من القراءة المتعمقة قال لي سأتحدى سليمان الخليفي ونصه هذا. وكان أن قدم عرضاً رشيقاً حيّاه كل من رآه وازددت قناعة بأن سليمان الخليفي يسبقني بأربع سنوات أيضاً لذا صرت ألوذ بالصمت مع كل تجربة جديدة لسليمان»..

ويقيناً بأن ما يقوله السريع هو تواضع المثقفين.. ويقيناً بأن الخليفي يستحق عن جدارة هذا التصدير، نصل إلى السطور الأخيرة والتي تحمل أمنية شفيفة كحلم نقي يراود رواد لن يتكرروا.. يتابع السريع:

«ها هو نص مسرحية «متاعب صيف» للكاتب والشاعر والأديب الزميل سليمان الخليفي أقدمه باعتزاز في ثاني إنتاج لهذه السلسلة التي أحلم بأن تعيش وتستمر حتى تنجز مهمتها في تقديم النصوص المسرحية الكويتية التي لم يتح لها أن تطبع وهي كثيرة وبعضها متميز».

وفي تعريف للمسرحية نقرأ على الصفحة الأخيرة للكتاب القيم:

«تصور - المسرحية - مجموعة من الأصدقاء المتفاوتين في الأعمار والأفكار والمتفقين في الحالة المعنوية أو النفسية حيث يعانون من صيف ثقيل وإحباط ظاهر فيحاولون التغلب على ذلك بألعاب الذكاء والانشغال بأي شيء، حتى أنهم يفكرون في تشكيل فرقة مسرحية لتقديم مسرحية «أي مسرحية»، والهدف المعلن من ذلك هو القضاء على الملل والضيق والاحباط فينفون على ذلك

ويوزعـــون المهـــام بينهم والأدوار وتواجـهـهم مـشكلة المكان ومـشكلة العنصر النسـائي حيث تضطر بطلة الفرقة المفترضة وبفعل فاعل إلى الأنســـحـــاب.. ولكن ذلك ينهي المســرحـيـة التي تكون قـد أنجـزت وانتجت أفكاراً وأسئلة تسلط الضوء على الكثيـر من قـضـايا المجـتـمع الكويتي.. والمســرحــيـــة تتـسم بالسخونة والإيقاع السريع اللاهث».

إذن.. في ظل عصرنا الحديث الذي يتسم بضـيـاع الملامح.. وفـوضى الإحسـاس بالفن.. بل فـوضى الفن نفسه.. وفي ظل تلاطم أمواج الأفكار بلا هوادة.. هل ثمـة شيء نفـعله أفضل من استرجاع لحظات الإبداع الأصيل؟!

هذا ببسـاطة.. وذكـاء ما تريد أن تهــمس به في آذاننا سلسلة «مسرحيات كويتية».

●●●

- متاعب صيف
- مسرحية من ثلاثة فصول
- سليمان الخليفي
- تقديم عبدالعزيز السريع
- ط ١ - الكويت - رابطة الأدباء ٢٠٠٤.
- لوحة الغلاف للفنان التونسي محمد الزواري.

الأصو الدرامية



الخلفية التاريخية

... تقنية لا مجرد حلية مسرحية

بقلم:
ناصر محمد (مصر)

• د.مصطفى عبدالغني ومسرحه الشعري

يتراجع المسرح الشعري العربي خطوات إلى الوراء رأي لا يجانبه الصواب في حياتنا الإبداعية وخصوصاً فن المسرح أرخ لها النقد العربي عبر قرن كامل والأسباب ليست غاية هذه الدراسة.

وإنما نركز هنا على دور التقنية في كسر الإيهام وعلاقة الشكل بالمضمون ودور النص المسرحي عند المؤلف من خلال نصوصه الثلاثة (اللاعب والحصار والخروج من المدينة) في معالجة الاتجاه السياسي وسطوته على الشكل الإبداعي لإيمان المؤلف بأن المسرح دون غيره من الفنون يناقش حيوات الناس التي ما تكون سياسية في المقام الأول (وهو

ما يجعل النصوص الثلاثة شديدة الاقتراب من التسييس لا أن تكون السياسة فيها مجرد خيط).

وإذا كان دور الأدب - كما قال ماشيري - هو فضح مغالطات وتلفيقات الأيديولوجيا عن طريق تحاوره مع الواقع فإن المسرح - باعتباره نشاطاً جماعياً يستخدم لغات عدة - يلعب دوراً خطيراً في زلزلة الأيديولوجيا وكشف الواقع - وذلك إن لم يشأ وحتى رغم أنفه - ففي الفترات التاريخية التي تم فيها إخضاع المسرح للمؤسسة الحاكمة بصورة تامة، كما حدث في إنجلترا في عصر عودة الملكية لعب المسرح دوراً مهماً - رغم أنفه - في تعرية أيديولوجيتها المهيمنة، أو كما تقول نهاد صليحة (إن حرية المسرح لا تكمن في السماح لفرد أو مجموعة بالقول والفعل من جانب المجتمع أو المؤسسة الحاكمة بل في الطبيعة الثورية التي تميز ظرف تحقيق مشروع العرض المسرحي نفسه).

فإذا كانت الأيديولوجيا هي توجيد خيالي لعناصر العالم وظواهره المتناقضة في قول ماشيري، وإذا كان ما يسمى (الحقيقة الاجتماعية والأخلاقية) في قول جنشتاين قد يتم تحديده بالاتفاق الاجتماعي الضمني (الذي هو في الواقع اتفاق في أنماط الحياة لا في الرأي الواعي)، فإن الحقيقة أو الأيديولوجيا تتعرض لأقسى اختبار في المسرح نظراً لتعدد لغاته وعناصره (أي تنوع علاقاته) وطبيعة نشاطه الجماعي الآني التي تعرض العقد المؤقت بين المتفرج والمؤدي بالتعاون لتحقيق العرض، ما تعرض الإيهام الدرامي إن وجد وكذلك هدف أو قصد القائمين على العرض (الذي ينتظم كل علاقاته في حركتها وتحولاتها واشتباكاتها) للتكسير في أي لحظة.

نصوص مكتنزة بالدلالات

وهو ما حدا بالمؤلف إلى العناية بالتخطيط التقني الدرامي والانفلات من النمطية التي تقع غالباً في دائرة الانفعال تارة وشيطان الشعر تارة أخرى وعمق الرؤية وحضور الوعي بأهمية النص المكتوب واعتباره بذرة النص المعروض، والإمساك بالأصول الدرامية فجاءت بدايات المشاهد في جل مسرحياته موظفة تقنياً لا مجرد حلية مسرحية فبدا البناء الدرامي عموداً فقرياً للنص المرافق للحوار.

واللافت للنظر في نصوص مصطفى عبدالغني الثلاثة أنها جاءت مكتنزة بالدلالات والعلامات وقابلية تلك العلامات للتحول وتوظيف الحكاية التراثية داخل النص الأصلي معادلاً لما يريد المؤلف طرحه أو مناقشته من قضايا.

ففي مسرحية (اللاعب) يتبع المؤلف أسلوباً جديداً في استخدام الشخصيات التراثية أشبه ما يكون بصورة مكبرة لأسلوب استخدام الشخصية التراثية عنصراً في صورة تشبيهية حيث يضع الطرف المعاصر للصورة دون أن يمتزج أحد الطرفين بالآخر، وتعد هذه الظاهرة من أبرز سمات التعامل مع الموروث وبذلك

يوفر رمزية أكثر لفن المسرح.

وفي مسرحية (الخروج من المدينة) نرى المؤلف يتكئ على التراث بالوسيلة نفسها التي تمت في (اللاعب) ومرد ذلك أن تلك الفترة التي تم بناء النص فيها تنذر بتبدد المد القومي وضياع الأحلام العربية، فجاء النص اعتصاماً وبحثاً في الوقت ذاته عن الهوية المعرضة للاندثار، فجاء النص خطوة باتجاه نقد العقل العربي وهو في نصه يقف على خطوط التماس نفسها مع صاحب مسرحية (غيلان الدمشقي) حيث نرى نقداً لمثالية صاحب الفكر حين يتعامل مع خصومه بمثالية بلهاء.

الظواهر المسرحية التقنية

وهذا الأسلوب الجديد في التعامل مع التراث ما حدا بالمؤلف إلى التصريح في كتابه (المسرح المصري في السبعينيات) بأن العودة إلى التراث العربي في تلك الفترة كانت للبحث عن تقنيات فنية من شأنها أن تقوم بدور (التراسل) الفني مع الجمهور وهو ما يتأكد أكثر على مستوى إبداعات هذا العقد.

وعلى جانب آخر نجد عدة ظواهر مسرحية دالة على عمق النضج المسرحي عند المؤلف أهمها تغليب الدرامي على كل ما هو شعري واختلاف آليات التعامل مع الحادثة التاريخية، وذلك لإيمانه بنظرية أرسطو طاليس التي ترى أن مهمة الشاعر الحقيقية هي ليست في رواية الأمور كما وقعت فعلاً بل رواية ما يمكن أن يقع. والأشياء ممكنة إما بحسب الاحتمال أو بحسب الضرورة. ذلك أن المؤرخ والشاعر لا يختلفان بكون أحدهما يروي الأحداث شعراً والآخر يرويها نظماً.

وعلى مشهدية نص (الخروج من المدينة) نلمح ظلالاً لصموئيل بيكيت والإيرلندي جويس ولكنه كان أقل سخرية وأقل تشاؤماً رغم كل ما قاساه في شبابه وصدمته النفسية إبان هزيمة وانتكاسة 1967 إلا أنه اتفق مع جويس وبيكيت في إدراكه التام للتأمل الفلسفي وبخاصة فيما يتعلق بالرؤى الميتافيزيقية واللاهوتية، كما انشغل بقضية اللغة فتحمسه لاستكشاف ماهية الوجود يمثل سخرية قاتمة للنظريات التي يتشدق بها الفلاسفة اللغويون (فراح يجسد في نصوصه الثلاثة الوحيدة القلق الإنساني الذي يؤدي إلى الخواء الذهني هذا إلى جانب تركيزه على عزلة شخصياته التي تفكر بعمق في عدميتها القادمة ثم لا تلبث أن تتشبث بأهداب اللغة سلاحها الوحيد الذي تدرك أنه لا جدوى منه).

اللغة وتقنياتها الفنية

واللغة في المسرح - بتعبير صلاح فضل - وسيط وليست إنتاجاً نهائياً بل هي بؤرة تتجمع فيها مشكلات تتعدد عبرها المستويات والمرجعيات ويتم فيها اختبار عنيف لمدى قوة تمثيلها للحياة بإعادتها إلى الحركة مرة ثانية.

والمسرح هو المحك الحقيقي لبيان قدرة الشعراء على تطوير اللغة وتثويرها في اتجاه الارتباط المباشر بالمجتمع وحركة تحديثه وتنمية الوعي بمقوماته ومن ثم فالأشخاص في المسرح من نتاج كلماتهم وبالتالي وجب أن تكون اللغة عاملاً فارقاً ومحدداً لماهية تلك الشخوص.

وعبر اللغة المسرحية يمكننا تصنيف مسرح مصطفى عبدالغنى بأنه مسرح سياسي مفسراً للواقع وهادفاً للتغيير، كما يؤكد المؤلف في كتابه (المسرح المصري في الثمانينيات) حينما يرى (أن المسرح سواء كان درامياً أو ملحمياً يظل هدفه التغيير)، وهذا يقتضي من المبدع أن يراعي قدرات المتلقي ويحترم عقله حتى لا يشك في جدية هذه الغاية المفترضة.

الإسقاط وازدواجية الماضي/الحاضر

وأن ينطلق النص - كما يؤكد محمد حسن عبدالله - من رغبة عقلية فطرية لدى المؤلف يغذيها الاطلاع الواسع حتى تستعلي على أمر الحياة المألوفة لتتموضع في التاريخ العربي المتشابك الفروع المستمر في الامتداد بقصد ترشيد هذا الامتداد حتى لا يكرر (الغد) أخطاء (البارحة).

وهكذا سيكون (القياس) العقلي الذي يمارسه الكاتب مجال اختيار الزمان والمكان والشخوص والحدث متكاملين غير متنافرين حتى يبدو المسلك الفني مستقيماً في النظر العام، مقبولاً من الضمير العربي المختص بهذه التجربة، ذلك أن القياس العقلي يتحقق فنياً في (الإسقاط) فإذا كان الإسقاط الفني تأكيداً لإصرار النظر العقلي على صدق القياس وسلامة المعيار والحكم وهو الذي ينبثق منه الموضوع أو الحدث المسرحي المختار، فمما يترتب على هذا أن تستمر ازدواجية الماضي/الراهن في جدلية كاشفة تقدم الدليل إثر الدليل على صدق التوازي وصحة التشابه.

واستطاع مصطفى عبدالغني أن يحقق توازياً بين طرفي المعادلة (المضمون السياسي - والشكل الفني) في مسرحه السياسي منطلقاً من نظرية بريخت، ولم يقدم أي تنازلات فنية في صياغة نصوصه الثلاثة لأنه ولا شك أن جور أحد طرفي المعادلة على الآخر يؤدي إلى نتائج سلبية منها انزلاق المسرحية السياسية إلى الدعاية لمذهب معين دون الوضع في الاعتبار أن (المضمون الجيد لا يمكن أن ينفصل في المسرح السياسي عن المسرح الجيد) كما يعتقد سمير سرحان في كتابه (المسرح المعاصر).

التاريخ أداة لتحطيم «الزمكان»

ونعود إلى نقطة مهمة خاصة بالمسرح السياسي وهي التاريخ الذي جاء انصياعاً لإرادة النص حيث اعتمد المؤلف رؤية تنطلق من (أن الأحداث لا تقوم بنفسها وإنما يصنعها الناس بالفعل أو بالقعود عن الفعل) حتى يستطيع أن يكون موضوعياً بأقصى

درجة وأقسى درجة إلى أن يناله قدر من الإدانة وإن تكن إدانة تاريخية تصيب الموقع والرمز وتتجاوز - بدرجة ما - ذات الكاتب.

فالتاريخ أداة في يد كاتب المسرح السياسي استطاع من خلاله تحطيم وحدة الزمان والمكان ولم يهتم بمدى دقة تكرار الحادثة التاريخية بل كانت غايته بناء مسرحي يطرح وجهة نظر تجاه الواقع بغية تغييره، فهو يغير التاريخ بشكل فني متوسلاً بآلية الإسقاط وهو ما حققه المؤلف تقنياً في مسرحيته (الحصار) حيث اعتمد الإسقاط من أجل التنبيه للوعي بالحاضر، وجاء التاريخ في تضاعيف المسرحية برهاناً ينير الفكر ويطلق النبوءة والمحاذير ليس إلا.

والإسقاط في نصوص مصطفى عبدالغني المسرحية جاء مراعياً للشروط الفنية التي تجعل منه وسيلة لا غاية في المسرح السياسي الذي يتجاوز التاريخي، فلم يعلنه المؤلف في (تحديد ومباشرة ودعاية) يستهجنها المتلقي وتوزع الإسقاط على جوانب متفرقة داخل مساحة النص المسرحي توزيعاً متناسقاً في مواقع سياقية مقنعة للمتلقي.

تحقق شرطية الإسقاط الفني

ومن الشروط الفنية التي تجعل من الإسقاط معيناً فنياً لا عبئاً على المتلقي والمؤلف في آن واحد حددها محمد حسن عبدالله في نقاط ثلاثة تحققت جلها عند مصطفى عبدالغني في نصوصه الشعرية الثلاثة وبخاصة مسرحية (الحصار) نذكرها على النحو الآتي:

1 - ألا تأخذ الإسقاطات الشكل التراكمي في مشهد أو فصل ولم تتأثر - وحدها - بالمعنى المجرد لمضمون المسرحية وإنما حققت مبدأ الإيقاع والتناغم حيث انتشرت بنسب شبه ثابتة بين فصول المسرحية.

2 - الإسقاطات تختار سياقها المقنع المطلوب في داخل الحدث التاريخي ومن ثم لا تستمد وجودها المطلق من أنها تداعب أو تثير التنظير بالحاضر.

3 - أنها لا تأخذ شكلاً واحداً وإنما تتكون وتتخفى في كلمة، في حركة، في تقنية مسرحية، في رمز، أو في توزيع الأدوار أو في سلب كما في إيجاب (بالقياس للواقع)، وبهذا يتم تقبلها وتحتفظ الذاكرة بها لأنها تفرض فرضاً ولا تلتصق التصاقاً إنها أحد خيوط النسيج الكلي للمسرحية.

واستطاع المؤلف أن يبتكر أحداثاً صغيرة يفسر على ضوئها الوقائع الكبيرة ويكشف على الوجود الإنساني ومن أجل هذا أهمل جوانب بارزة ومعروفة عن الحدث التاريخي وانتقى أحداثاً قد تبدو صغيرة أو أقل شأناً عند المؤرخ ولكنها عند المؤلف المسرحي ذات دلالات إنسانية وإمكانات فنية تفوق ما تنطوي عليه الوقائع الكبيرة وحاول التوفيق بين وقائع التاريخ الثابتة ومقتضيات الفن المسرحي.

فأصبح همه الأول الخلاص من قبضة التاريخ والصورة الشعبية وأصبح الشعر أداته الأولى في

التصوير بما ينطق به البطل من حكمة أو مبدأ ديني وخلقي وبما يجري بينه وبين غيره من حوار يكون حديثه هو محوره الأساسي ويكون حديث الآخرين استفساراً منه عن الحقيقة أو استقبالاً لرأيه وحكمته.

ورغم وعي المؤلف بفنيات المسرح وإيمانه بضرورة التحام الموقف والحوار بالأدوات المسرحية في الإضاءة والديكور والحركة إلا أنه لم يعتنِ عناية ظاهرة كما يفعل بعض المؤلفين، وترك هذه المهمة للمخرج ومهندس الديكور، فلم يقدم لوحاته المسرحية ومشاهده مجهزة بأدوات الإخراج التي غالباً ما يقحم المؤلف نفسه فيها ظناً منه أن المخرج والممثل ومجموعات العمل الفني لن تستطيع التعبير عن رؤيته فيقوم بإعداد أدوات الإخراج التي تعين على بناء المواقف الرمزية المتتابعة وبيان طبيعة الشخصيات وإيضاح إيماءات العبارات الرامزة التي تربط بين الماضي والحاضر وبين الواقعة التاريخية والقضية المعاصرة.

غير أن هذا قد يكون له دلالة فنية والمشاهد يرى تلك الأدوات (مكدسة) أحياناً على خشبة المسرح بصورة تبدو طريفة أو مثيرة للدهشة أو التساؤل لكن - وهذا ما يؤكده الدكتور عبدالقادر القط - تلك الأدوات ما يلبث أن يزول عنها (تكدسها) حين يستعين المخرج بها واحدة بعد الأخرى فتبدو - مفردة - واضحة الدلالة مرتبطة بالموقف والشعر وكأن الشاعر بهذا الصنيع قد نقل آليات المسرح التي تقيم المناظر أو تهدمها أو تحركها إلى مقدمة المسرح مرئية للمشاهدين، ربما على طريقة المسرح الملحمي.

وأخيراً نستطيع أن نقول إن مصطفى عبدالغني يكاد يكون الوحيد بين أبناء جيله - متفرداً - من الذين اتجهوا - بدافع من عقائدهم المذهبية - إلى نبذ الموضوعات الفردية والنفسية والصراع المتوتر بين الفرد وذاته أو الفرد والمجتمع واهتم بتصوير المجتمع الإنساني والعلاقة بين طبقاته والكشف عن الاستغلال والقهر اللذين تعيش في قيودهما بعض الشعوب والطبقات، مستهدفاً من وراء ذلك الإسهام في خلق وعي قومي إنساني عام بقضايا المجتمع يعين على السير بالمجتمع والإنسان إلى حياة ومستقبل أفضل.

صراع المؤلف والناقد

وبعد أن درسنا التقنيات الدرامية والفنية لمسرح مصطفى عبدالغني بقي لنا أن نطرح هذا التساؤل: هل نتحدث عن المبدع أم عن الإبداع؟ أم نتحدث عنهما معاً؟ أم أن المبدع مجرد تفصيل لا معنى له كما يزعم فاليري؟

وفي هذا السياق يعتقد عبدالملك مرتاض أن العناية بالإبداع أولى في العملية النقدية من أي شيء آخر، وأنه ليكن التمييز بين العملين: فقد ندرس النص ونكتب عنه نقداً يضيء قراءته ونبرز فيه كوامنه ونكشف عن نظام بنيته السطحية والداخلية التي تنتظمه. وفي هذا السلوك عناية خالصة بالإبداع وحده ولا أحد له الحق في أن يدين عملنا هذا ويطالبنا

بالرجوع إلى التاريخ وعلم النفس وعلم الاجتماع وعلم الوراثة والانثربولوجيا من أجل تأويل الإبداع الأدبي أو تحليله وتشريحه (على الرغم من اعترافنا بتداخل العلوم وبضرورة استعانة النقد ببعض العلوم الأخرى من أجل التوصل إلى حقيقة الكشف عن النص الأدبي).

وقد يدرس هذا الإبداع في إطار تاريخي خالص وداخل دائرة جنس أدبي معين (كأن هذا الجنس المسرح مثلاً) ابتغاء موقعته في مرحلة من التاريخ من حيث ما قبله وما بعده وما عاصره. وفي هذا الحال لا يجوز للمنهج المتبنى الاستغناء عن التاريخ خصوصاً في رصد الإبداع داخل جنسه.

أما ما يطالب به أصحاب النزعة التاريخية بربط الإبداع ربطاً حتمياً بالمجتمع والزمن والتاريخ والبيئة والناس وما لم يخلق وما لم يكن وإلا كانت دراستنا لهذا النص غير سليمة أنها لم ترصده في إطار الصراع الطبقي وحتمية التاريخ، فإنهم يلتمسون من الأمر مستحيله ومن الباطل ضلاله وعلى أنه لا يحق لأصحاب النزعة النقدية الجديدة أن يحولوا بيننا وبين التاريخ إذا كان قصدنا رصد نص أدبي في إطار تاريخي محض من أجل الاهتداء إلى غاية بعينها.

ومن هذا المنطلق نجد أن وعي مصطفى عبدالغني كناقد أدبي وكمبدع في المقام الأول لم يلتفت إلى نظريات النقد الحديث التي تربط مفهوم النص الأدبي بمفهوم النص الأسطوري على منهج ليفي سطورس.

ولم يصر على استقلالية النص الأدبي بحيث لا يحلل إلا داخل تاريخانياته الخالصة وليس في ضوء العلاقات العمودية التي يباشر بها الإبداع أو ذاك مع مؤلفه أو مع زمنه أي مع المجتمع الذي ينشأ فيه.

إضاءة على نصوصه الثلاثة

ففي مسرحية (الحصار) انتقى ثلاث شخصيات من تراثنا الأسطوري والتاريخي والديني: (قمر الزمان) المستمدة في إطارها العام من (ألف ليلة وليلة) و(إخناتون) من التاريخ الفرعوني و(يوسف) من التراث الديني.. معتقداً أن العمل المسرحي مهما تكن منابعه الأولى لا يجب أن تطغى فيه الفكرة على نسيج الأحداث الأصلية ولا يجب أن يطغى الصدق الفني على التراث المستخدم الذي يزخر بالأبعاد الأسطورية الهادفة أو التاريخية الثابتة في إطارها العام بحجة أن الصدق الفني أسبق من الصدق الموروث.. وعبر هذا النص يستلهم العمل التراثي ويستخدم إمكاناته دون المساس بجوهره العام، ففي قصة يوسف أوغل المؤلف في تبسيط البناء الديني فلم يطغَ على الحدث السياسي أو تكويناته الجوهرية.

وما يقال عن التوظيف التراثي يمكن أن يقال عن التعبير بالشخوص سواء في الخط المتنامي العام

للشخصية أو في النهاية التي كانت حتماً نتاج تطور متناسق عبر قنوات التوتر الدرامي، فشخصية (يوسف النبي) حاول المؤلف تطويع عالماً في الخط العصري الذي اختارته لفعلها الأصلي، وهذا ما شكل صدمة للقارئ إلا أن هدف المؤلف جعلها معادلاً موضوعياً للوضع العربي الذي وصل إلى درجة بعيدة من التهرؤ لا يمكن معه التعاطف مع (يوسف) مادياً أو معنوياً لأن درجة الفعل اللاإرادي الذي يحرك النموذج يظل دائماً الفعل الساذج الذي يعاد به إلى قاع الجب.

وعلى الجانب الموازي نجد (إخناتون) التي تمتد على متصل واحد من درجة الخطأ مع شخصية يوسف إلا أن خطأ إخناتون يحمل بعداً أبعد بكثير مما قصد إليه المعنى المركب لسقوط يوسف الذي كان عليه أن يبدأ من جديد.. إن سقوط يوسف كان مقترناً باستعادة لحظة الوعي ويأتي في هذا السياق معنى سقوط إخناتون فقد كان سقوطاً محسوباً عرفه الحاكم المطلق إذ كان يحاكي أفعاله ويعكس نهاية سيرها، وبهذا كان موته من أجل لحظة الميلاد وهي التي تمثلت في نهاية العمل برموز (العقم - الخصب) (العراف - الراوي - الحيرة).

لقد كان لابد أن ينشأ صراع مرير في قصة (يوسف) بين الذات والفعل الإرادي تلاشاه إخناتون بإصراره الذي كان يعرف معه أنه يتجه إلى السقوط.

وبناء على ما تقدم يمكننا القول إن الاستعانة بأصوات الماضي أجدى بكثير من الاستعانة بأصوات الحاضر، وهو ما يؤكده مصطفى عبدالغني في مقدمة الحصار إذ يقول (وقد كان لابد أن نربط ماضينا بحاضرنا من ناحية ومن ناحية أخرى كان من الضروري الاقتراب من تراثنا الموروث والتعبير به عن قضايانا المعاصرة وتكثيف الضوء عليها مما يحول بيننا وبين الفهم الخاطئ للتراث).

ويعد مصطفى عبدالغني في مسرحه أحد أقطاب التيار الواقعي في المسرح العربي الذي يحاول أن يجمع بين الإيحاء الشعري والصورة الفنية المتكاملة من ناحية، وبين الارتباط بالقضايا الاجتماعية والسياسية المعاصرة من جهة أخرى.. وكانت الوسيلة إلى ذلك هي اللجوء إلى الخلفية التاريخية.

ويأتي نص (الخروج من المدينة) بتضفيره مع نص (اللاعب) تعبيراً عن المشروع الفكري للمؤلف الذي نذر له حياته عبر جل كتاباته ومنهجه في التغيير الاجتماعي والثقافي والانتصار للمشروع القومي.

حيث نجد شخصية (سعد) في (الخروج من المدينة) التي ترى أن العنف الثوري هو الأداة الوحيدة للتغيير وعلى شاكلة (سعد) نجد (صديقه) الذي يختلف عنه ربما كأغلب المثقفين المعاصرين في أنه يرى في الفكر لا الفعل الطريق الوحيد للتغيير، كما يعتقد أن تجمع نقاط الوعي على المدى البعيد يمكن أن يتحول إلى تيار في مجرى عريض

هادر للتغيير.

إلا أن نص (اللاعب) يظل هو أكثر النصوص الثلاثة حيوية وإبداعاً وتقنية وفكرة، حيث تكون عقدة الدراما ترتكز على الوعي بالمعرفة وتكنولوجيا المعلومات، يتضح هذا من شخوص المسرحية التي يمثل فيها (سعد) لاعب الشطرنج رمزاً لـ(العقل)، وعلى النقيض (زياد) الذي يمثل رمز الحظ، ولعبة الشطرنج ترمز إلى القرن الحادي والعشرين حيث التقدم التكنولوجي الهائل.. والفكرة مدار النص المسرحي تقول (ليس مهماً أن يهزم الإنسان مرة المهم إلا يهزم دائماً) ليس مهماً أن يخرج من (اللعبة) المهم أن يسعى إلى فهمها ويعاود الرجوع من جديد.. ويحاول النص ترجمة هذه الحقيقة عبر أسلوبين في اللعب أحدهما يعتمد على العقل فيضيف إلى حرفية الشطرنج وعياً بما يحدث في عالم ما بعد الحداثة والآخر يكتفي بالنرد فينتظر ما سوف يأتي، وتكون النتيجة أن صاحب العقل (الشطرنج) يكون قادراً على هزيمة صاحب الحظ (النرد) غير القادر أن يعبر عن هزيمته مرة بعد مرة رغم إفساح الأفق وتغير العالم.

فيقول المؤلف (الغريب أن هذا يتكرر في التاريخ العربي دون أن نتمهل لحظة عند ذاكرة الشعوب وعلى هذا النحو عرف التاريخ - والحديث منه بشكل خاص - انتصار (العقل) على (الحظ).

وفي هذا النص (اللاعب) تغلب على بنية النص هنا تقنية نابعة من الدلالة إذ يستخدم المؤلف أسلوب الدوران المتواتر عبر لوحات كثيرة وتعرجات تؤكد المعاناة التي يمر بها اللاعب ومجتمعه قبل أن يخرج من عزلته المفروضة عليه بحكم الهزيمة الداخلية، وحين يتحرر من الهزيمة الداخلية يكون قد تنبه إلى الأسلوب الذي لم يستخدمه في اللعبة / المعركة الخارجية، ولا تكتمل الدائرة إلا بعد أن يعود (اللاعب) ليدرك أن الحظ ليس سلاحاً وإنما العقل المدجج بتقنيات العصر وتغييراته المتسارعة.

المثقف ودوره الرسالي

عبر النصوص الثلاثة يطرح مصطفى عبدالغني أزمة الفكر العربي ودور المثقف في إنتاج الواقع العربي المتردي ومساهمته في سقوط المشروع القومي بدلاً من معارضة الوضع القائم في زمن الصراع.

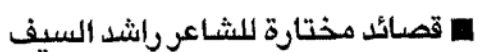
إنه يحمل لواء الرفض لأي سلطة دنيوية، مثقف قادر على قول الحقيقة للسلطة في مناخ فاسد يشجع مثقفيه على التحول إلى مجرد متخصصين يسجنون أنفسهم داخل حقول تخصصهم مبتعدين تماماً عما يجري حولهم من أحداث وما يرتكب من جرائم بحق البشرية.

وهو هنا يلتقي مع إدوارد سعيد الذي نادى بتحول المثقف إلى شخص هاوٍ في حقل الثقافة، لا تجتذبه إغراءات السلطة السياسية والشركات الكبرى التي تدعوه للعمل لمصلحتها ورهن نتائج عمله برغباتها وأهدافها التي قد تمثل أضراراً كبيرة تلحق

بالبشرية (إن على المثقف أن يطرح على الناس الأسئلة المربكة المعقدة وأن يواجه الأفكار التقليدية والعقائدية الجامدة لا أن يساهم في إنتاجها، وأن يكون شخصاً علة وجوده هي تمثيل الناس المنسيين والقضايا التي تم إهمالها بصورة متكررة أو أنها كنست وخبئت تحت البساط).

إن المؤلف في مسرحية اللاعب يوجه مجموعة من الملاحظات الانتقادية أو التصويبية للأفكار والرؤى والممارسات التي نعايشها في الواقع العربي وحتى اللحظة الراهنة، فإن جماع هذه الانتقادات والتصويبات لا يشكل أكثر من سياج تمييز مانع للانصهار والذوبان في الرؤى المناقضة، وأشار مصطفى عبدالغني في نصيه الآخرين (الحصار والخروج من المدينة) إلى ضرورة استيعاب التراث العربي خاصة والإنساني عامة دون قطيعة أو استهانة، وهو أول ضمانات نجاح مسعانا نحو تحليل أوضاع الأمة وتشخيص مشكلاتها ووضع المعالجات الكفيلة بحلها، وذلك يرتبط بعدة مؤشرات منها أنه لا مجال أمام الانغلاق باتجاه انسيابية وتدفق المخرجات التقنية في وسائل الاتصال الفكري والثقافي، أو في التخلي عن قيم الحضارة العربية والإسلامية، وكذلك أمام أحادية الفكر والثقافة التي تعبر عنها صيغة (الأمركة) في تسويقها السياسي والاقتصادي ومن قبل الثقافي.





■ **قصائد مختارة للشاعر راشد السيف**

■ **شكر على هدية**

عبدالله زكريا الأنصاري

■ **إلى فنانة**

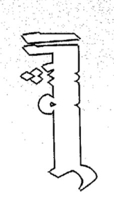
حسن طلب

■ **جاء المساء**

ندى السيد يوسف الرفاعي

■ **حزن الكلمات**

عبدالناصر الأسلمي



قصائد مختارة للشاعر راشد السيف

الأخــــلاق

أجـــــوبُ الـطول والـعـــــرضـــــا
وجــــوبـاً كِــــان أو فــــرضـــــا
ولـكـن كــــيـــــــفـــــمــــــا أرضـى
ســــوى الأخـــــلاق مــــا أرضـى
عـلـى طـه بـهــــــــــا أثـنـى
إلـهُ الـعـــرش خــذ عـــرضـــا[1]
نـــظـــام الـــكـــون لـــولاهـــا
عـلـيـــــه ســـــادت الـفـــــوضـى
ومــــــــــــاج الـخـلـق فـي هـرج
ومــــــرج يـهــــــدم الأرضـــــا
فـــــشــــــرُّ الـنـاس من جـــــاءت
بـهــــا أفـــعـــالـهم نـقـــضـــا
فـلـيـس الـشــــعـب ممتــــازاً
إذا مـــــا جـــــفـنـه أغــــضـى
بـهـــــا لـلـفــــضل قـــــد نـادى
مـنـاد عــــــدّهـا فـــــرضــــــا
أنـــومٌ يـــا بــنـي قـــــــــومـي
بـقـــوم شـــمــــروا نـهــــضـــا!!؟
ألـيـس الـفـــــوز يـجـنـيــــه
فـــتـى قــــد واصـل الـركـــضــــا؟
فـــــهـل خـــــاب الـذي جـــــارى
شــــعــــوبـاً لـم تـذق غـــمـــضـــا
بـعـــــزم الـجــــــد فـلـنـقـطـع
بـذور الـوهـن لا بـعــــــضـــــا

فكم للوقت من سيفٍ
فكن من حدّه أمضى
لواء النصر معقودٌ
على من أعلن البغضا
بشعبي نحوها أدعو
لعلّي لا أرى نقضا
لنيل الماء فالظامي
هنا قد يكسر الحوضا
ويبقى العاجز الوالي
حياة عنه لا ترضى
تريه الموت تعذيباً
يعاني نكبة الفوضى

****

فلو قمنا بما قلنا
لَكُنّاً النقطة البيضا
فجسم إن شكا داءٌ
بعضو شاطر المرضى
فكل يدّعى هذا
ولكن قلّ مَنْ أفضى
أرى الأقوال لا تغني
عن الأفعال مَنْ حضا
برأس الحية الرقطا
مقرٌّ سمّمَ الأعضا
لشرٍ ربما نامت
بثوبٍ لم ينل نفضا
فداء الجهل قتّال
عليه العلم قد أمضى
تغنيت بما فيه
لدين الله ما يرضى
ولي في الشعر أهداف
بها النادي قد استرضى

****

هي الأخلاق فلنعمل
بها يا أخوتي: فرضا

بهـــا آباؤكم قـــامـــوا
فكونوا مـــثلهم أيضـــا
بكم لم يرض نسَّـــاب
إذا لم تنهضوا نهضـــا
لقـــد شـــادوا لكم ركناً
فـمـــا لي قـد أرى نقضـا
كـــفى عن هدمك الماضي
بناء يهزم الضوضـــا
فهـذا الفخـر فاستنطق
من المسودّ مبيضـــا
ليحيى العرب مـا عاشو
بخيـرٍ يشمل الأرضـــا
فودُّ العرب لي عهـد
على صك الوفـا أمضى

«النوادي وسيلة لا غاية»

القى الشاعر هذه القصيدة في النادي الأهلي بمناسبة محاضرة ألقاها الشيخ محمد بشير الإبراهيمي

سكبت لكم من ذَوْبِ قلبي وخاطري
عصارةَ روحي في قُويلب شاعـر
ومـا الشعرُ إلا مـا يدلّ دلالةً
على الهدف السامي بقصدٍ مساير
ومـا الشعـر إلا وحيُ روح تأثَّرَتْ
بما حولها من ذكر ماضٍ وحاضر
ومـا الشعـر إلا زفـرةٌ عن تأوّهٍ
يضيق بها عن باطن الصدر ظاهري
ومـا الشعـر إلا نارُ ذكرى تأجّجَتْ
فهو جاؤها ما بين رقص وسامر
ومـا الشعـر إلا للشعوب محرك
لو استسلمت للجور عن حكم جائر
ومـا الشعـر إلا ترجمانٍ لأمةٍ
يعبّر عنها في سطورٍ لماكر

وما الشعر إلا سِفْرُ فضل معنونٍ
بما لم يكنْ يحويه ضخمُ الدفاتر
وما الشعر إلا منطق القوة التي
عليها وعنها رفع صوت المنابر
وما الشعر إلا موقظٌ نحو وثبة
إلى نهضة ترنو لها عين ناظر
وما الشعر إلا باعثُ المجدِ والثنا
لخلق رجال يسخرون بساخر
وما الشعر إلا نفثةٌ بابلية
هو السحر إلا أنه طوع شاعر
ورب أناس لا يحرّكُ منهم
ركود جمود بين مجرى المشاعر
وذلك شيء لا يؤثر مطلقاً
متى قوى الاحساس من كل فاتر
أجل: إنني من غير شك أعدُّه
وسيلة تقدير وليس بضائري
وهل سالم في الناس من نقد عائب
قبيلي وبعدي بين باد وحاضر
وقفت مع الإجلال موقف منصف
يرى كل فضل رغم عمي البصائر
وقد سرني قبل النظام تعاونٌ
وأخلاق أعضاء بنوع مباشر
أقدمها صرفا خلت من شوائب
صفت عن صفاودّ كمرآة ناظر
وقد لا يفيد الشعر قوماً نفوسها
تميل إلى الأهواء من غير زاجر
وما أنا ممن يحجمون كتافه
يدور بلا رأي إلى قصد دائر
يوالي مع التزمير ضرباً لطلبه
على غير جدوى شأن غِرّ متاجر
لقد ضاع للإفلاس مجهوده سدى
كنقّاد نقد نال من كف خاسر
عويذلي، مهلاً، إنني غير عابىء
بما قد يقول المرء ما لم يجاهر

يمـر ممـرّ الـريـح لـم يـبـق بـعـــــــده
مع الحق إلا ســـجل فـــضل مـــســـاير
أرى كل شيء مـــســـتـــحـــيـــلاً منالـه
إذا لـم يكن لـلـوضـع كـــشـــاف ســـاتـر
أتـــدري بمـــن أعـــنـــي ومـــن هـــو يـــا تـــرى
ســـوى الوعي لم أكـــتـــمك ســـراً لـنـادر
ومـــا الشـــعـــب إلا هـيـكل عند فـــقـــده
يســـاوي به الميـــزان تحـــقـــيـــر حـــاقـــر
وقـــد يُوجـــدُ الـضـــغط انفـــجـــاراً مـــؤثراً
يـولّـد قـــــــواتٍ لـنـيــــــران ثـائـر
ومـــازال من تحت الـرمـــاد ومـــيـــضـــهـــا
لـبـــعـث نشـــاط في جـــريء قـــامـــر
ألا إن من ســـــر الـنـجـــاح اتحـــادنـا
وجـــمـع قـــوانا بـعـــد نبـــذ المســـاخـــر
لـهــــذا أرى إن الـنـوادي مـــــفـــيـــدة
وإلا فـــــلالا: شـــــرط فـــــرد مـــــؤازر
فـــخـــيـــر. النوادي مـــا يكونّ حلقـــة
تُقـــوى عـــراها بـاتصـــال مـــبـــاشـــر
وشـــــر الـنـوادي مـــــا يكوّنُ حـلـقـــــة
يئن لـهـــا المنحـــور من تحت نـاحـــر
نـريـد ولـكـن لا نـريـد تـــنـــافــــــــراً
وبـغـــضـــاء يـنـمـــو بـين آن وآخـــر
خـــذوا الـعـــروة الـوثقى لـتـــوحـــيـــد رأيكم
منار ســـبـــيل واضح غـــيـــر جـــائر
فـــفي الـلـغـــة الـفـــصـــحى ودين ومـــوطن
روابطُ تـغـني عن عـــمـــوم الأواصـــر
إلـيكم بيـــانـاً قـــمت فـــيـــه صـــراحـــة
تحـــبـــذه نفـــسي ويـرضـــاه خـــاطري
أقـــارن فـــيـــه بـين أمـــرين إذ هـمـــا
مـــحل اعـــتـــبـــار ليس عني بقـــاصـــر
ومـــا كـنت بالفـــرد الذي لا يـهـــمـــه
(ســـوى صـــالح) يخـــتـــصـــه غـــيـــر جـائر
أرى صـــالح المجـــمـــوع من فـــوق صـــالحي
ولو ضـــقت ذرعـــاً لاعـــتـــقـــادي بـنـاصـــر

وما كان نكران الجميل بِمُرْجِعي
إلى مبدئ تأباه نفسي لحاضري
هلموا هلموا نعرض الداء علنا
نعد دواء للعلاج المباشر
ألا إن داء العرب صعب شفاؤه
وبيءٌ سرى كالسم أو سحر ساحر
فما قيمة التطهير والعضو فاسد
ألا إن فرض القطع من خير زاجر
فما عالمُ الفوضى بمنقذ وضعه
ولا الوضع للاصلاح عنها بقادر
أنانية في حب ذات بغيضة
لها الحق أما غيرها غير شاعر
متى تصلح الدنيا وفي الأرض جورها
يضيق بها رحب الفضا دون قاهر
أفيقوا أفيقوا أيها العرب إنكم
فريسة رخص عند أطماع غادر
أيكفيكم أن اليهود تكالبت
عليها بأنياب وحشي الأظافر
من العار أن تبقى تئن وتشتكي
وهل منقذ يصغى لها أذنَ ناصر
ألا إنها موؤودة لم يكن لها
من الذنب إلا وقفة ضد ماكر
وهذا مصير قد أراه مشرفاً
لكل صريع فوق تاج المفاخر
إذا لم تكن خير النوادي كفيلة
لبعث نشاط فانبذنها وحاذر
وإن لم يُقِمْ نهجُ النوادي اعوجاجنا
فلا خير يرجى فانتبه ثم غادر
أرى إنها رمز اتحاد وقوة
أؤرخها في قصد عزق لفاخر

****

في أواخر سنة 1954م هطلت على الكويت أمطار غزيرة هدمت البيوت وجعلت الكثير من العائلات الكويتية تلجأ إلى المدارس والمساجد، وفي وسط هذه الكارثة المؤلمة كان أحدهم يحاول إقامة حفل لاستقبال بعض رؤسائه ليتقرب اليهم فقال الشاعر هذه القصيدة العصماء.

للفن جاء الواضعون بمرجلٍ
يغلي بنار للهدى لم تشعلِ
ليت الرواسب لا تكون نصيبنا
إن لم نرد للعلم أصفى منهل
إن الظروف القاسيات هي التي
وَأَدَتْ بروح الذل روح الأنْبُل
سهم الرماة إلى القريب موجهه
من كالغريب لذنبه لم يسأل
ضلوا الطريق فلا تثق بعقولهم
وكبير جسم قد غُذِي بالحنظل
قد تفسد الآراء ما لم يفحصوا
منها السمين وغثها في منخل
وهناك يظهر ما خفي عن ناظرٍ
خلف الستارة أو أمام المسدل

****

السحب تنذر بالبروق نشاطنا
لنزول ماء فوق أرض المحفل
سوء النتيجة لا يشكك عاقل
فيها لأن ظروفها لم تقبل
إن ارتجالك في الأمور يدلنا
حقاً على الفشل الذريع الأعجل
كرّس جهودك يا أخَيّ بما به
نفع العموم لدفع شر مقبل
ودع السفاسف فالزمان مطالب
بعظيم جد لم يفقه المعتلي
لم يرض بالسيف الزمان فحدُه
أقوى وأفتك في الشعوب العزّل
وإلى الأمام! إلى الأمام! تقدماً
إن القشور عن اللباب بمعزل

كل المظاهر لم تفـد ألوانها
إن لم يكن نطقُ الحقيقة قد يلي
لسنا نخادع بالنفاق نفوسنا
بنقيض غزل بعد برم المغزل
ان التقهقر لا يقدم أمة
تهوى الحياة كما تشاء بمنزل
لا خير في شعب يُصّوبُ سهمه
للانتحار أمام عجز مهزل
لاشيء يجنيه الجبان وراءه
كالعار بعد جريمة المستعجل
فالموت أمر لازم ومحتم
ما كان يسلم هارباً لم يعمل
سجّل لنفسك ما يليق ولا تكن
حجراً يزول عن الطريق بمعول
ما الفخر إلا أن ننال كرامة
بالسيف تنقذ قبل موت مخجل
موت الذليل مكرر لا ينتهي
إن لم يمت كعزيز قوم كمّل
فالإتحاد الإتحاد سلاح من
للنصر هرول نحو فوز أول
قف مطرقاً واعرف بطولة مَنْهُمُ
أقوى، ولو فتك السلاح بعزل
ليس السلاح بنافع فيمن هم
هزموا الجيوش بصبر من لم يهزل
لا يطلبون سوى الحياة بموتهم
خوف النزول إلى الحضيض الأسفل
*** **
يا أمة الاسلام أين حلاوة
الإيمان هل ذهبت كريح الشمال
إن الحقائق مرة في طعمها
لكنها كالسهل حلوُ المأكل
سَلبَتْ عقول المسلمين زخارفٌ
تتلو وعود مهدد ومضلل

ليس التشاؤم من طبيعة مسلم
تأبى عقيدته شكوكَ المبتلى
لكنما اليأس المخيم لم يكن
إلا لسوء عقيدة في أنذل
الله أكبر كيف أُبدِلَ عزنا
ذلاًّ ونحن لرده لم نفعل
أين الرجال العاملون بعلمهم
أتقاعس عن شل داء مشكل
الله قد أخذ العهود عليهم
ليوجهوا بالعلم فِكْرَ الأجهل
ألا خير في عيش الفتى وحياته
للذل تُرشَق في سهام... الأرذل
قد أنكر الجورَ البغيضَ هواتُهُ
«لغويصب» عن مثلهم لم يرحل
هل أدرك الحقّ الضعيف لضعفه
فالأقوياء رعاة شعب مهمل
الحرب يعلنها الطغاة فلا تكن
حَطَبَ الوقود لنارها والمشعل
جَنِّبْ شراك المغرضين فإنها
تلقى لصيد زواحف للمدخل
لا ناقةٌ كلا ولا جمل لكم
أبداً يقى داء الحفا عن أرجل
غنت محركة السرير بمن هم
كالطفل يلعب حول نار المصطلي
ولربما امتدت يداه كآخذ
منها لُحرق لسانه مما يلى
النار يشعلها البغاة لغاية
بوسائل للناظرين ستنجلى
إن الحياة عقيدة وسلامة
قف من صراع الكتلتين بمعزل
فكر تجد أن المطامع عَقّدتْ
حل القضية قبل بحث مشكل
إن الفريسة للذئاب سمينة
بعدت عن الراعي الأمين المقبل

لا تنفـــرد إن الجـــمـــاعـــة عـــصـــمـــة
ويد الإله لجــــمـع شـــمـل يعـــتلي

يـا نائمــون تنبـــهـــوا فـــحـــقـــوقكم
مـــســلوبة غـــــدراً بكف الـرذّل

لا تـتـــركـــوها للعـــدو ضـــحـــيـــة
أخـــواتهـــا من قـــبلهـــا في المقـــتل

الذود عن حـــــوض الكرامــــة واجب
أتـراجـع عن دفـع مـــــــالا ينـجلـي؟

أعنـي بـه عـــار الـهـــزيمة بـين من
كـسـبـوا المعـارك ضـد جـيش جـحـفل

لولا الخـــيـــانة لم ترفـــرف رايةٌ
فـي تل أبيب لدولة لم تُـقْـــبَـل

هذى جـــريمة قـــادة لم يعـــبـــدوا
عـجل اليـــهـود لغـيـر وضـع مـخـجل

ســـود الوجـــوه، عليـــهم من فـــعلهم
لعنات تاريخ الزمـــان المقـــبل

الدين يبـــرأ من أناس أصـــبـــحـــوا
أدوات هدم فـــوق حـــد المعـــول

أدواؤنا هل للأســـاة عـــلاجـــهـــا
قـــبل اقـــتـــلاع أصـــوله والأنمل

خـــيـــر الدروس حـــوادث مـــرت على
أمم رأت من قـــبل ســـوء الموئل

فـاسـتـعـرضـوا للاعـتـبـار صـحـائفَ
الماضي وحـــاضـــرِنا الشـــقيْ والمقـــبل

قـــارن قـــبـــيل الاخـــتـــيـــار طريقـــة
وضـــحت مـــعـــالم قـصـــدها لا تـغــفل

أســـهـــبت في تفـــصـــيل مـــا لم أســـتطع
حـصـراً يحـيط بشـرح مـعنى مـجـمل

* * * *

«الحقائق»

أميل إلى الشعر القويّ وشاعر
يحرك أوتار الشعور شُعورُهُ
يفوه بما يوحى إليه ضميرُهُ
من الحق مهما كلفته أموره
إذا لم يكن رأيُ الفتى عن صراحة
فما هو إلا كالهواء صدوره
ومن يتخذ غير الحقائق غاية
فليس بمجد للوصول مسيره
ومن لم ينل إلا قشور لبابِهِ
كتقليد أعمى لم يفده ظهوره
ومن يرتقي بالعلم سلم مجده
يعيش فخوراً بالهناء سروره
به يجمع الشمل الممزق شمله
ولو ألفت داء الخمول نسوره
وما عالج الداء الدفينَ كشاعر
متى عاد من نهل الشفاء نميره
إذا لم يكن علم الفتى عن عقيدة
فسيان عندي بعده وحضوره
وما العلم إلا ما يكون لطالب
كنبراس هدي أوضحَ النهجَ نوره
وما العلم إلا ما يسهل دائما
سبيل حياة قد يشق عبوره

١ ـ يقصد الشاعر قوله تعالى (وإنك لعلى خلق عظيم).
(المصدر: أدباء الكويت في قرنين للمؤلف خالد سعود الزيد)

شكر على هدية

من عبدالله الخليفة (عبادي)
إلى الأستاذ فاضل خلف
عنه: عبدالله زكريا الأنصاري - (الكويت)

أهدى الأديب الأستاذ فاضل خلف كتابا عن غزوات الرسول محمد عليه أفضل الصلاة والسلام إلى الطفل عبدالله خليفة (عبادي) ولما كان غير قادر على نظم الشعر لحداثة سنة - وإن كنا واثقين سيفعلها عند الكبر - فقد تصدى للمهمة جدّه الأديب الأستاذ عبدالله زكريا الأنصاري ليشكر صاحب الهدية على طريقته:

من عبادي إلى فاضل الشعر

هديةٌ عن غزوات الرسول
جاءت فصولاً يا لها من فصول
أهديتني في كتابٍ وقد
جاءت كتاباً تنيرُ العقول
تُعطّر الروحَ وتسمو بها
إلى ذُرى آثارنا والطُّلول
ترفع للدين مناراته
وتهزم الشرك فُلولاً فُلول
وانهزم الباطلُ ما بيننا
وانتصر الحقُّ وهديُ الرسول
وخرّت الأصنامُ صرعى كما
خرّت من الشاهق صخرٌ مَهول
وعمّت دينُ الله في أرضنا
مخترقاً أغوارها والسُّهول

يا فاضل الشعر تحياتنا
إليك تسعى فاقبلها بالقبول

واقبل سلاماً من فتىً ناهلٍ
للعلم من كل كتابٍ شمول

أقول والعلم غدى مشرقاً
في العقل نبراساً، فماذا أقول

هدية جاءت كتاباً حوى
نوادراً عن "غزوات الرسول"

هدية للكتب مختارة
أنت بها هادٍ قؤولٌ قؤول

ولست بالشاعر حتى في
حقك بالشكر فكيف الوصول

كما أرى الأبيات مختالة
في اللفظ والمعنى حسين الأصول

فاقبل تحياتي كقطر الندى
وأنت للشعر فحولٌ فحول

بتاريخ ٢/٢/٢٠٠٢ — عبدالله بن الخليفة
عبادي

عنه: —
عبدالله زكريا الأنصاري



إلى فنانة

شعر: حسن طلب - (مصر)

إلى «م.»

أنا أيتُها الحسناءُ الموهوبَهْ:
كنتُ أظنُّ الواقعَ شرطَ الصِّدقْ
فرأيتُ اللوحةَ مقلوبَهْ!

وتعجَّبتُ....
وكنتُ لفرط الحُمقْ
قدَّرتُ كأنَّ الجنْبَ الأيمَن...
حلَّ محلَّ الأيسرِ فيها
وكأنَّ الأسفلَ فوقْ!

فتبجحتُ...
ورحتُ أردِّدُ:
ليس الفنُّ بألعوبَهْ
حتى تتسلَّى المُدَّعِياتُ....
بإفسادِ الذَّوقْ!

فأنا أيتُها المحبوبَهْ
ما كنتُ أُميِّزُ....
بين جمالِ الشَّلالِ العارمِ
والأشكالِ ذواتِ النِّسبِ...

(المحسوبَةْ)

والآنَ عرفتُ الفرقْ!

علّمني فنُّك:
كيفَ أرى اللونَ الحائلَ
عذباً
وأرى الخطَّ المائلَ
ليس أقلَّ عذوبَةْ!

فدعي الفُرشاةَ....
تحاولُ جَرْحَ السَّطحِ...
دعيها تدخلُ في عنفٍ فيهِ
وتخرجُ في رفقْ!

ودعيها تتقلّبُ...
أو تلعَبُ
بين أناملك المخضوبَةْ
ودعي اللَّوْنَ يسيلُ على خطِّ الأفْقْ
ليصيرَ أغاني عشقٍ مَصْبوبَةْ
وقصائدَ زُرقْ
فأنا آمنتُ الآن بفنِّك....
لا يؤمنُ بالنارِ...
سوى من ذاقَ الحرقْ!

آمنتُ أنا:
أن اللّوحةَ حقٌّ
والواقعَ أكذوبَةْ!

آمنت... نعم
ولفرط الشوقْ
وأنا بين الصحوة والغيبوبَةْ
صدّقتُ بأنّا سوفَ نُجنُّ معاً
ونهيمُ على وجهينا في البريّةِ...
نرسمُ في وحدتنا
لوحتنا المشبوبَةْ

لتتمَّ لنا معجزة الخلقْ
ولتكتملَ الأعجوبَةْ.



شعر: ندى السيد يوسف الرفاعي ـ (الكويت)

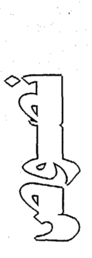
مـــال المســـاءُ وأنت ربٌّ أعظمُ
بَـرٌّ علـيٌّ دائـمٌ لا تـهـرمُ
لك مـا تشـاءُ ومَن تشـاءُ رزقـتَـه
أنت الرحـيـمُ وذو العطايا الأكـرمُ
الكونُ ينطقُ باسـمكم وجـمـالكم
يا ذا الجـلالِ وفـضـلُكم يتكلّمُ
سـبـحـانكم مـا من إلهٍ غـيـرُكُم
يـهـدي الخـلائقَ للـهـدى ويُقسِّمُ
وأنا الكسـيـرةُ والغـريـبـةُ في الدُنى
حـسـبـي فـؤادٌ في هواكَ مُـتـيَّمُ
تجلو غـيـوم النفسِ عند لقـاكمُ
فـي آخـرِ الليل الذي يـتكـتمُ
في جـوفـه يحلو الجلوسُ إليكمُ
ولسـانُ حـالي في الغـرامِ يتـمـتُم
رباه قـد جَـفتِ الحـيـاةُ وليس لي
إلا سناكم مَـعْلَمٌ ومُـعَـلِّمُ
يمضي بيَ العـمـرُ القـصـيـر فلا أرى
غـيـرَ السـبـيل إليكمُ مـا يعـصمُ
كم ذا قـضـى آتٍ وفـاتَ مـجـدِّد
وانزاحَ مـأمـولٌ ومـاتَ مُنَعَّمُ
وأتـيتُ أحـسـبُ أن لي طول الرجـا
فـإذا بسـاعـتـه كـبـرقٍ يقـضمُ

وأتت سنونُ الضعفِ وهي تُرقِّمُ
زحفت جيوشُ الشيب فوق رؤوسنا
فمضى سواد الشَعرِ وهو يُلَملِمُ
خارت قوايَ كمثلِ طيرٍ تائه
السَّعْيُ أنهكه وبُعْدٌ أقتمُ
وتضعضعَ الجسدُ الذي كلَّ الخُطى
وهوت دعائمَه فلا ما يسلمُ
وتفرَّق الأصحابُ إلا صُحبةٌ
للخيرِ كانت لم تزل تتبسَّمُ
وعرفتُ أني لا مُحالةَ مثلما
غيري إلى سُقيا الفناءِ أزمْزِمُ
في رحلة الأملِ الكذوبِ بعالم
تبدو ظَّواهِرَهُ ويخفى قُمقُمُ
ربّاهُ خُذني للعَلاءِ ونجّني
عَدني إليكَ بمُهجةٍ لا تأثمُ
هبني البقاءَ بجنةٍ فيها أرى
وجهَ المليكِ وبعدُ لا أتألَّمُ



شعر: عبدالناصر الأسلمي- (الكويت)

كحزن الكمان تفوح الأماني صغيرة
تبعثرها ذبذبات الأمل
تبشرها بالصباح البعيد
تداري حياة الرماد ببعض الوجل
تأخر نضج الطفولة
فملت رياح التجلي
يراودها الاشتهاء ورائحة الوعد بين القبور
تلاشت مع الهمس كل الحجب
تخط على الريح سر المساء...
تصارحها لذة الانتماء.. وتسلبها كل ذاك الصهيل وأيامها الظامئة وعودٌ
تقايض جسماً.. تجمد نقمته.. رصيفاً يمارس فيه الوجوم إلى غير مرسى.
يحوم بها أفقها.. يمر على مدن من ذهول تبادلها الانحناء صراخاً.. عويلاً
يهيؤها للفشل.
فكل النداءات يحرقها الانتظار على الشفة الصامتة.
تمازج رعب الخريف.. طيوراً تترجم ثرثرة العاصفة
وجنية تستبيح الهوى.. لينضج خبز الكرامات
ثقوب على الخاصرة.. تسرب أعشاشها...
ليبقى الزفير...
يصد قلول الغبار



تأريخ ثانٍ لمتاهة الأمصار

سعد الجوير

تــاريـــخ
ثـــــانٍ

متاهة الأمصار

بقلم:
سعد الجوير - (الكويت)

مزمور...

أيهـــــا النجـم الذي نـام فـي كف الخرافة،
الخرافة...
كانت تمد الناس بالأطفال.
الشبابيك..
حين تنفـــتح الآن لوجـــه الصـــبح،
وتجعل للشاي طعماً عراقياً،
للأسماك التي تعبر في شطها،
والشعراء يمرون عراقيين،
أيها النجم...
كنت، كــذلك زرقـــة حب، ومـــاء، وغناء،
وشماً على حنك الأم، ترسمه،
فلماذا الآن يخفون ظواهر أيديهم،
ثم لا يبكون كما كانوا،
ولا يرقصون،
ولا يغنون..
أيها الشيخ
تسند الأسماء لأصحابها
والبيوت...
أو يرحل هذا الصبح الذي جاء على عجل
يحـمل الصلوات التي جـاءت به حيث رسمنا
ما رسمنا...

هل تعرف النسوة
أنها السماء
لو كانت أقرب، كانت كل الأشياء بمهد آخر
والبكاء هناك لدى الأبناء والمواويل أطول
أطول من لغة النهر
أطول من لغة الظل.

... والشعراء يمرون عراقيين

عندما ننتصفُ الدربَ
نهوي في نقطة سحيقة
حيث ثلاث حكايات تعبرُ
تضعُ المجدَ لنا وتغنّي..
عندما نطرقُ هذا الباب
سوف لا يفتحه الغريبُ
نمضي ليلة في الروح / نقربُ ماء الشعر
ونقاربُ بين الآن وبين ملايين السنواتِ الضوئيةِ
حيثُ نكونُ هناك
في اللغة الأمِّ
واللون البكر الذي نحن عشقنا...

أننا في لغة الأرواح تعارفنا
وانتصفنا الدربَ
في رجرجةِ الوردِ / زعفران التجربة

كنا نقرأ ألفَ كتابٍ
نعبرُ ألفَ حصانٍ
وننامُ بلا غربة
تسقينا موالَ الليلَ / تغادرُ بهجتنا...
في الدربِ هناك تمادينا في لغةِ النسيان...
فلماذا أيها البصريُّ
لا تغني الأمهاتُ لدى أرواحِنا، ولماذا لا تحضر الأغنياتُ لدى أرواحهنَّ، لماذا لا تبدو
السماء أقربَ حتى تأخذ الكلماتُ...
نهجاً آخر في الورد،
والحب...

قمر؛ يجلس بالقرب من فضته،
تلك التي صاغت قمصان التلاميذ، فرجرج واحدهم دائرة الماء وانشقت عن رمادية لا تغفرها الكلمات،

حتى ضاق بها الوله اليسكن فيك كأن الوله الآن فينا.
ما أصعب أن أكتب حرفاً واحداً
واحداً لو شئت، وما شاء العاشق إلا أن يجلس مربوطاً في كف حبيبته،
هل تعرف...
أيها الشيخ بأنا مجانين
حيث نغني أغنية للروح، ولا نعرف أين ستمضي الروح
هذه الليلة!
أيها الشيخُ الأبُ
المقامُ الجبلُ
النارُ إذا كانت على علمٍ
أيها النهرُ
ماذا نغرفُ؟!

شبّاك الخرافة...

من ذاكَ الذي يقتربُ الآنَ لدى نجمة القولِ ولا يتجرأ أن يبدأ في القولِ
أسرفنا...
عشرةَ أيام في الرحلةِ...

كانَ الله يرانا
والناسُ تحاولُ أن تخفي أكثر قدر ممكن من تلك الروح التي تتعلق بين خرافة نهر يموتُ
وبيَن علّامةِ طفلٍ لا تعطيهِ سوى

تكملة السنواتِ..

قلنا، أو قيل
في النجمةِ كنا أدركنا ما جمعهُ الوقتُ الرحيمُ وما طقطق في كل جانبٍ من هذه المدن
المجنونة فينا..
إننا في القَولِ

نبدأ أولَ مرة
ونقول لقد قيّل...

كنا أدركنا ما خبّر فيه النهرُ وما قرّبناهُ لدينا في الوقتِ الأول من هذا العمر...
خبّروا عن كلِّ الناس الذين تعشقنا، والذينَ نخافُ...
خبّروا عن طلةٍ في المستحيل...

صحراءُ اللغة
تنظر فيَّ، وتَنظر فيه
تعرفني/ تعرفُ ماضيه.
والبصري أراه
يعرف اللغة
والصحراءَ، يصلي، يحملُ في القلب الوردَ الذي كان تمنى لو جاءَ بلا آهات
غيرَ مبالغةٍ في الوصفِ، ولا أحدٌ يعرفُ كالبصريٍّ هواهْ!

يشربُ الأحرفَ
تجربة العام الذي انحلتْ به الرأسُ وانحلَ بالرأس
الموسمُ إذ خاب لدى الشعبِ
كان الشيخُ، ما خاب في الحبِ!

قالت له الطفلة
وانتحلت كلَّ مقامات الآخرينَ ولم يبكِ سوى مرةٍ واحدةٍ حينَ انغلقَ الصبحُ،
ما أثقلَ هذا الصبحِ وما أبهاه
لو جاء أكثرَ من مرة،
لكنها اللحظةُ ترسمٌ نصفَ لحظتِها
حتى تبقى عالقة في الذاكرةَ!
صبَّار المجد يُبقي ويبقى ثم لا يمضي حين تبقى الأيائل،
قل أنه البصريُّ ولا غيرهُ
حين يُتلمذ كل الأيام
والأزهارَ/ أعيادَ الأمهاتِ/ الفتياتُ اللاتي بلغنَ الأنوثة
ليلة الأمس!

ليلة النصر

سوف نقولُ كلاماً
يعشقه الأصدقاء

سوفَ نكونُ لدى بيتِ الجدِّ
نرفعُ رايات السلم
ونحاولُ أنَ نبدأ في عدِّ الأرواح التي تعشقنا من جديد..
إنها ليلة النصر/ الفتياتُ لدى البابِ
والقومُ على تجربة العام القادم، سوف يعيدونَ الممتلكاتِ جميعها...

مازلنا نتبرك
هذه الخضرةُ في الروح تصاعدَ ماءها
إنها الوردة
عندما تجتازُ كلامَ الناس
والملوك
تبدو أقربَ للروح
والسماءُ
عندما تقتربُ الآن من الرؤوس
سوف لا تنساها أبداً
أوردةُ الأطفال...
كان الوقتُ نصراً
قادماً في زرقة مجنونة
تحمل مخطوطات الشعراء الغربيين ولا تمضي.

الجيادُ
لا تصهلُ ليلة النصر...

بصرياً...
تمضي عالقاً بالكتابِ
وتبلُّ الصدى
أنت، تلك الدروسُ

يا أنتَ؛
تعرفُ كيف
تعطي الأمهاتِ
رائحة الحلم،
تعرفُ كيف تضيء بيوت التلاميذ الذين تلاحقهم همساتك،
لا يعرفون من أين تجيء لهم..
نخلة النبض تربض بالدم
تُغوي المسافات ولا تغوى بغير المسافاتِ.

هي النصلُ والأصلُ، وحدُّ القبلتين
سوف تنامُ
هذه مدن الخارجين على رأي واحدٍ
فوق مسامعها،
ثم تنهمرُ المَصطلحاتُ،
ومعاوية
أخلى لثانية كرسيَه،
وابن علي ينهر الأشياء
تلك التي لملمتها:
السنون
صهلاتُ العائداتِ بالعشق، والشوق.

إنها الدربُ...

.. ونظلُّ
المارةُ لا يعشقونَ البقاءَ الطويلَ
لكنهمُ الآن
يسرفونَ الوقتَ
في تقليب قصاصات الأسماء بأعين الأرواح البريئة...
تلك التي لا تأتي عن دعوة
لا تأتي عن زمن سابق
للقرار...
مازلنا ننظر في جهة الأقفاص ولا نضع الترجمة في الأولى في الرأس ولا نمحوها حتى لا يتأخر من كان بعيداً عن وتر الماء...

في المنحنى الأول
نادينا الكلمات
ورضينا في المجلس عن كل ابن أنثى...

هكذا سنكون الدرب
وتكون الدرب مواويل الرجعة
قلنا نحن هنا
هذا أنا كنا نحتاج لنصبح في الدرب هنا...

ماذا سيبقى؟
ناموا...

فانهالت النجمة في كف الدلو،
والناقة كانت مشت خطوتين
للخلف يوم اكفهر ليل
والطعنات التي تعرف كيف تحدث كل القلوب،
كان عشق قديم
وثلاثة أعوام،
كانت تمضي على طلل لا يستقر،
لهجة الحاضرة
تصنع الوقت جديداً
أم أنها
تمهل الروح
ليلة أخرى
قبل القبض
سوف تطير على أمل
وتحط على أبواب الأعراب هناك بلا رجعة
فتتم الروح
ورداً وفتوة وقناديل...

يشحذ قلب البصري،
تشحذ البصرة كاملة أحزانها،
والخضرة تلك تمرُ مدرعة بالأهلِ والشاي
والقرابينَ التي ظنها الناسُ أهِلتْ يومَ الحبِ لغيرِ اللهِ،

البصريونَ
يشحذُ الموتُ عنواينَهم ويظلونَ،

بصريين نكونُ...

علمنا الماءَ
كيفَ يكونُ لدينا
علّمناه
كيفَ نحاولُ أن نبقى في لغة لا تحتارُ على ساعةِ مضي ثم لا تبكي من يرحل في هودجه
المحشوِ وصايا...

علمنا الطيرَ

منطقنا وغدونا شعراءَ مجانينَ ومعشوقين...

علمنا الناسَ
كيفَ إذا راحَ زمانٌ تبقى ناسُه

بصريين نكونُ
في بهجة الجلسة نبتسمُ
رغم الكتَابات التي تعبرُ؟
في مهبِ الكلاَمِ....

هكذا
نبدو أكثر من بصريين
عندما نستعيدُ لغات الوردِ
ونهيّلُ صبحاً مبروكاً
في نهارِ الأهلِ
والشاي...
بصريين نكونُ..
الباكونَ ليس لهم غيرَ طيف كاذب،
لا يعرفونَ لماذا تتأوهُ تلك النّخَلاتُ التي زرعوها قبلَ عامٍ واحدٍ،
هل لأنها لا تعرفُ منطقِ أم الطير؟!
هذه البلبلات يرقصن وينفضن الترانيمَ،
والحاضرةُ الآن في قمةِ الرقصِ...
سلة العذال
ماء التطرف يوم اقتربت
والديار في ديارها...

النجم وبرج الدلو مازال الأخير
قيل ما قيل
تأويل ما انتظروا
أم أنه الخبر؟!
رمانة الأخبار وتحفة تلك الدار التي دخلوها علانية...

كانو فرادي، والغابة تصهل بالأعناب،
والجوري الذي لم ينتظر ليلة القطف
قالت الدمن

مر الشيخ من هنا
حاملاً في جيبه...
ما يثلث فيه الكلام.

واحد يتغنى؛
تضحك كل الأطفال فيه،
تمرحُ الغزلانُ بلا رائحة الرمحِ، وترقصُ الأشجارُ،
هذا العمر ينبضُ، والشعَراءُ الفتيان لا يرتجفونَ الآنَ إلا من قولِ الشعر،
من عشقِ المحبوبةِ والدارِ التي بنوها بألوانهمِ وانتفاضاتِهم،
لا يعرفُ الشعراءَ
إلا الشعراءُ
لا يعرفُ العشاقَ
إلا العشاقُ
والناسُ تعرفُ بعضهَا،
والبَصريٌّ مازالَ يبحثُ عن معنى،
قلتُ مثلثه الأولَ...

في المثلثِ...

كنتُ على أكثر من واحدةٍ أحلمُ
قال،
في كلٍّ واحدة
كانت تعبر زرّقة مشحونة بالمجد ومخلوقة من طين المغامرة...
قال،
في الثالثة المحبوسة في القلب تلاقينا/ كان الورد صباحيا/ كانت قهوتنا الروح وكانت قبلتنا الميزان....
قال،
والآخر
ليس ينقص وجه الأول
الأضلاع واحدة - ربما - لكنه الترتيب.
هل يظهر النجم
مرة واحدة
أو مرتين؟

ليلة الخمرة
لا تبدو العجالة فيها لدى العشاق،

ما أبهاك!
تعرف، للحب؛
أرجوانيته
فيروزته/
وعقيقة ذاك الوقت
زعفرانته
التي كان يحلم من أجلها.
هل تعرف من غامر، واشتاق وانهال وعل، وأنهل، فعل العيون؟.

لا تخف أيها الشيخ...
قل كيف أقول،
واستوى الاسم وشماً، وحباً، وتضحية...
هل يعرف المرء فعل الكتابة أم أنه يعرف فعل المهد....
الحب...
ليس غير الحب من مقتل للفتى...
المثلث؛ جزء وكل،
كل الجزء،
جزء الكل، وفلسفة، ألسنة خالية/ خائنة،
كل الذي نعرفه في لحظة لا نعرفه،
والذي لا نعرفه الآن نعرفه،

هل يعرف الشاعر من أين يمص اللغة الصاحت صيحة الموت،

ظن الناس بأنها اللغة الآن بصحوتها، كيف للمجنون أن يعبث بالأحرف لم يضرب لها وقتاً للقاء.

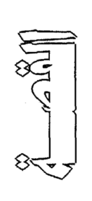
أيها الشيخ...
إنها الأيام تبدي ما كان يجهله الشعراء
ثم تأتيك بالأخبار،
من يأتي الليلة بالأخبار
كاملة
والنخيل الذي زاحم الباب
غادر الحب،
والأهل
منذ أكثر من عشرة أعوام،؟!
قيل...

أنها الآذان تصغي لغي الجناس،
والطباق، والسجع
ثم ترحل كل النوارس تلك التي مارست الوحدة في البعد
يرحل البحر ثم لا يبقى وحده البجع!
تنحني الرأس،
ينحني الطقس
ثم تشرب الأنخاب، والألقاب
ثم تلعب نرداً، تصلب برداً
ثم تنام، ولا تلام
تنحني،
تحني الأم
ظهرها وتحني الكفوف والوجوه...
لا يظل الشيخ.
إنه العاشق
يجمع الأشياء
ويدلي أصابعه للماء..
والواقفون على بابه
ينشدون التعاويذ
والنهارات التي سوف تجيء محملة بانتماءات الجنوب التي افتقدوها؛

....
....
....

لا يرحل الشيخ على عجل.....





قصة قصيرة

الدراويش

بقلم:
فاضل خلف
(الكويت)

(1)

البداية:

الاسم: درويش محمد الفيلكي
الجنسية: كويتي
الديانة: مسلم وموحد لله
تاريخ الميلاد: 12 - 12 - 1970
محل الميلاد: المرقاب
الحال الاجتماعية: أعزب
المؤهل الدراسي: ليسانس آداب
المهنة الحالية: ....
الوظيفة المتقدم لها: رغبة (1): مخرج مسرحي
رغبة (2): ممثل مسرحي
محل الإقامة: ضاحية صباح السالم.. قطعة 17
الشارع الأول جادة 27 منزل 37

* * *

أنهى درويش بطاقة البيانات هذه وحصل على وعد من الموظف المسؤول بأنهم سوف يتصلون به في خلال أسبوعين من تاريخه وهنا اتسعت دائرة حلمه الكبير لتستوعب أحلام خمس عشرة ليلة قادمة.

وفور خروجه من الأكاديمية تقابل وأحد زملاء التخرّج:

● أهلاً، درويش الفلكي!

- يا صاح.. الفيلكي أرجوك!.. أنا لا درست الفلك، ولا أفكر في دراسته.

● هل أنت غاضب؟

- لا، لست غاضباً.. حتى الموظف الذي أعطاني استمارة البيانات لأملأها مصر على أنني «فلكي»!

● يجب أن تفخر وتتباهى بذلك يا أخي فمن «فيلكة» يرصدون مسارات نجوم الكويت.. وعملية الرصد هذه

تجمع بين الفلك وفيلكة.

- من قال لك ذلك؟!

● جدّتي «خديجة».

- إذن، أرجو أن تبلّغها شكري، وامتناني لأنها جعلتك تنطق بهذه العبارة!

● سأبلغها، ولكن الآن ماذا أمامك؟

- أمامي خمسة عشر حلماً إلى أن يصلني البريد بتحقيق حلمي الأكبر.

وكان زميله هذا فضولياً لدرجة ليس لها مثيل.. أراد أن يعرف ماهية حلمه الأكبر وكان يعلم أن من أهم صفات درويش هي صفة الكتمان.. فدرويش لم يسبق له أن أفصح عن مكنونه حتى لأقرب أصدقائه.. فماذا يفعل «ثامر» زميله الذي لم يبرأ بعد من علة الفضول؟ اقترح عليه أن يتقابلا كل صباح في «كافتيريا» الكلية ولمدة خمسة عشر يوماً ليقص عليه حلم كل ليلة، وهو بذكائه وسرعة بديهته سوف يجمع أهم عناصر حلمه الكبير وتراهنا على ذلك:

● اتفقنا.

- اتفقنا.

● وإذا فشلت؟

- سأعطيك ساعة يدي الثمينة، وأنت؟

● سأعطيك «بشتا» غالياً جاء به أبي من «النجف».

(2)

الحلم الأول:

ظل المتفرجون يصفقون بحرارة بالغة بينما وقف الممثلون على خشبة المسرح صفاً واحداً.. ووجدتني بعد تحرك الستار بطيئاً ليسدل على نهاية المسرحية أرد بابتسامة كبيرة على الابتسامات المرتسمة على الشفاه!..

(3)

الحلم الثاني:

طلب مني «الملقن» أن أقترب من البطلة وكانت رائعة الجمال ثم قال في خفوت:

- قل لها: قَدَمي في وجهك!

والريح ضفائر تغفو فوق الليل

تهدهد صمت الأشجار

وطلب من البطلة أن تقول لي:

قَدَمي في وجهك، لكني أخلع على زنديك غلالة حبي، أخلع عن شفتيك غطاء الصمت الصارخ.

وصاح الملقن:

قل لها: إني أتضور جوعاً للنبأ الفاجع، تسقيني الريح سموماً.. هسهسة.. غمغمة.

وهنا صدرت صيحة هائلة من بين المتفرجين:

● أنا صاحب هذه القصيدة! ما اسم هذه المسرحية؟

- تدخل المسرح وتجلس بين المتفرجين ولا تعرف عنوان المسرحية؟! وتقول شاعر؟! وتدعي أنك مبدع وصاحب تآليف وقصائد؟

● أنا وجدت أناساً يدخلون فدخلت معهم!..

- وبهذا تكون تفوقت على «جحا».

وهنا صاح ثامر قائلاً بعدما اختلطت عليه أحداث الحلم:

● ومن الذي كان يرد على الشاعر المسروق؟

- أنا..

● أنت بهذا تكون قد خرجت على النص!

- ولهذا ثار الملقن وترك في «المقصورة» وهو يسب ويلعن.

● ماذا قلت؟ المقصورة؟ ماذا تعني بالمقصورة؟

- إنها تعني بلغة المسرح المكان الذي يجلس فيه الملقن.

(4)

الحلم الثالث:

هنا حذرني المخرج من عاقبة الخروج عن النص وتوسل الملقن قائلاً:

- أنا صاحب عيال ولأجل خاطري وخاطرهم انتبه جيداً لما ألقّنك إياه.. هيا.. السيدة فريدة.. اقتربي من درويش.. قل لها:

أأنت تغربت عني! أم الجرح صيرني فيك جسماً غريباً، أم كلانا تغرب في عالم ليس فيه انتماء؟

قال ثامر متسائلاً:

● ومن السيدة فريدة هذه؟

- زميلتي في المسرحية.. البطلة..

● وهل الشاعر المسروق ظل صامتا؟

- لا، بل أصيب بإغماءة.

● وحين أفاق؟

- نظر إلي قائلاً: «أَبَقِيَ شيء لم تسرقوه؟».

● وأنت؟ بماذا أجبته؟

- أنا صحوت من النوم.

(5)

الحلم الرابع والنهاية:

جلس الاثنان يكتنفهما صمت مريع.. درويش مهموم يفكر وثامر منتظر لما سيجيء به سيناريو الحلم الرابع ولما أيقن الأخير أن الوقت سيطول على هذه الحال صاح:

● درويش! ماذا عتراك يا صاحبي؟ أين الحلم الرابع؟

- لا رابع ولا خامس!

● لماذا يا أخي؟

- جاءني البريد بالأمس ولما فضضت الرسالة روعتني حروف كلمة الاعتذار.. إنهم مؤدبون جداً يا أخي.. يصفعونك الصفعة حتى إذا ما أفقت منها يقولون لك بابتسام وفي أدب جم: «نرجو لك حظاً موفقاً في مكان آخر».. أتدري يا ثامر من الذي حصل على هذه الوظيفة؟

● من؟!

- عصام.

● من هو عصام هذا؟

- الشاعر المسروق الذي صاح أثناء العرض.. والآن هل تعرفت إلى حلمي الكبير؟

● أجل، ومنذ أن سردت علي حلمك الأول.

- ما هو حلمي الكبير يا ثامر؟

● أنت تحلم بأن تكون مدرساً للرياضيات.

- الله يعمِّر بيتك، والبيت الذي إلى جوار بيتك ثلاثة أيام أقول لك: وأسدلت الستار وصفقت الجماهير والسيدة فريدة بطلة المسرحية، وبعد كل هذا تقول لي: مدرس رياضيات؟... والله أنا لا أدري كيف حصلت على الليسانس... أعطني ساعة يدك الثمينة.

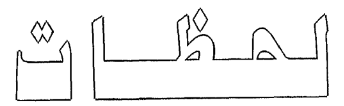
● كيف أعطيك ساعة يدي وأنت لم تحقق شرط الرهان؟!

- وماذا كان شرط الرهان؟

● خمسة عشر حلماً من أحلام درويش الفلكي!... أو درويش الفيلكي.

- أتقولها ثانية؟ فلكي؟!

● آسف يا صديقي الفيلكي.



توقف

(١)

بقلم:
وليد خالد المسلم - (الكويت)

تنطبق شفتاي على طرف فنجان القهوة الذي أمسكه بخفة بين يدي، الأبخرة تتصاعد، يتكثف جزء منها على عدسات نظارتي مداعباً، آخذ منه رشفة أبلل بها لساني، أحتفظ لبرهة بشعور أحاول التوصل إليه من خلال سحب نفس عميق وكأنني عتيق في تدخين السجائر.

أضع الفنجان جانباً، أتناسا، واستحلب أحاسيس النشوة وقطرات القهوة تسري في المريء وكأنها تسري في دمي.

يقهقه الفنجان، يقول:

- هيا خذ رشفة أخرى قبل أن أبرد!

أتجاهل نداءه لفترة قليلة؛ لا تتوقف اللحظة بل أتوقف أنا عند كلماته، أقول لكأس الماء الشامخ ببرودته:

- هو كريم في دعوته، وأنا لست بلئيم!

أرفعه مرة أخرى، وقد لاحظت أناملي فتور جدرانه، اسمعه من بين أصابعي يتهكم:

- لا تضطرني لفقدان نكهتي!!

أتجاوب مع تهكمه فأقول:

- صديقي الوفي، لن أتركك في حال سبيلك حتى لو تحولت إلى لوح ثلج، بل سأرشف منك حتى الثمالة، ولن يريحك شيء سوى أن تصبح جزءاً مني.

أطبق شفتي على طرفه، قطرات قليلة تلامس لساني، تتكور، تتراقص، تختبئ بين أسناني، ألاعبها، أرفض ابتلاعها. أعيد الفنجان إلى مكانه فيصرخ بي بحدة محتجاً:

- لماذا تعذبني، ترفعني، تنزلني، ولا تشربني لأنهي مهمتي بسرعة فأعود نظيفاً إلى مأواي.

أتجاهل احتجاجاته كلها واستمع إلى القطرات فرحة تتأرجح على لساني تستنطقه قائلة:

- يا متكبر، يا متعجرف، ليس نداء الفنجان سوى صدى لحاجة القهوة إلى دمك.

- هل تريدين بقية القطرات في الفجان لرفقة دائمة؟ أم تريدين..

وقبل أن يكمل لساني حديثه مع القطرة النزقة المحبوسة، تأخذني الشفقة على وحدتها فأقرر أخذ رشفة.

تطبق أصابعي على الفنجان بقسوة وكأنني أعاقبه على استعجاله، برودة جداره تذكرني بأشياء كثيرة لا أحبها مثل: برود العواطف الإنسانية بين البشر، برود الحياة الزوجية وجمود الحياة بهذا الوطن.

استنهض همتي، أرفع الفنجان، أفرج عن شفتي وكأنني أقبله، أمتص نصف الفنجان، فيفرح تجويف فمي بتخلخل محتواه في كل زاوية فراغ بين ما تبقى من أسنان طبيعية، فتفرح نفسي وتطيب لقوة طعم القهوة فأتذكر جمال برودة الجبال، وسحر برودة الربيع وحلاوة الشتاء المعتدل.

أبتلع، فاستشعر نشوة السائل المر في التحامها الأبدي معي. أغمض عيني منتشياً بانتشائها.

أحول بصري للفنجان الذي بدا كئيباً، وكأنه معاقب لا يحوي سوى رشفة واحدة كبيرة، اسأله بخبث:

- أفرح لما آلت إليه الأمور؟

- أنت فرحان، أما أنا فقد فقدت لذتي، تمنيت أن تنتهي مني وأنا محتفظ بحرارتي، ثم أعود لموطني!

- صديقي، ألا ترى أنك...

- لا...، لا تقل كلاماً تنظر به قلة اكتراثك واهمالي!...

- لا أفعل ذلك...

- اسمعني حتى أكمل كلامي!

قالها بغضب، أجبته بحدة:

- لا أريد!

وأطبقت هذه المرة على الفنجان بكامل كفي، كممت كل خلاياه، قلبت ما تبقى به بكل هدوء في جوفي. خفت وطأة الاستمتاع، تنتحب القطرات في فمي. أدمعت عيناي تعاطفاً. أردت أن أثبت قسوتي، مسكت صحن الفنجان المكتئب بعنف

وقبل أن يلحظ أو يستجمع شتات أفكاره قلبته على وجهه فتطايرت حثالة القهوة على أركان صحنه وكأنها تعلن عن انفجار نجم.

(2)

الكأس المجاورة لفنجان القهوة المنكوب بدت فيما رأت ساهمة منزعجة لزميلها متمنية أن تنهي مهمتها قبل أن تسكب في بالوعة إلى حيث لا رجعة.

يخاطبني بهمس حزين:

- هل انتهيت من فنجانك، لماذا قتلته بدم بارد، لماذا لا تحب المتع؟!

- هل رأيت ما فعل بي!

قالتها مختنقة من بين ما تبقى على الصحن من حثالته المسكوبة.

- صاحبنا مدعي صداقة، ولكنه يستمتع بتعذيبنا، تركك حتى بردت ويتركني حتى أسخن.

أتنقل ببصري بين الإثنين، مشروع ابتسامة سخرية يلوح، وخاطر شيطاني يطلب مني مشاكسة كأس الماء.

أمسكها برفق، لقد فقد برودتها المعتادة «لا يهم!» أسرها.. تسمع أفكاري فتصرخ محتجة:

- بل يهم أيها الأحمق الغبي!

أرفعها، بدون رحمة، أسكبها كاملة في جوفي بثلاث جرعات عملاقة.

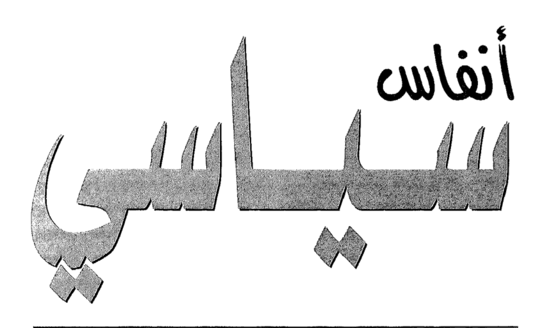
أضعها بإهمال إلى جانب زميلها، يطفئ الماء طعم القهوة، ويريح معدتي الفارغة من الزاد.

القطرات على جدار الكأس تتجمع لتلتقي في قاعها، تناظر بقية القهوة في الصحن المجاور، بدأت تجف وتفقد روحها المتوثبة.

حزنت، فتعلقت أهداب الرحمة بقلبي، رفعت الكأس واعتصرت قطراتها الأخيرة على جفاف البن حول الفنجان المقلوب. يغمر السائل القطرات المتفجرة الميتة. لا يستطيع إحياءها، أعيد الكأس إلى مكانها، أرفع الفنجان لأصحح وضعه، أراقب لبرهة جدرانه المكللة بالسواد.

(3)

أسمع الساعة، النظارة، الكتاب، جهاز الهاتف، وكذلك الدباسة تعزيني.



بقلم: الجوهرة القويضي. (الكويت)

لماذا نكتب؟ لمن نكتب؟ أهو تحقيقاً لذاتنا المتعبة من أنفاس الرفض أم من مشاعر الألم المخنوقة التي تبحث عن الكلمات وحين وجودها تضيع من بين أيدينا.. لا يمكننا أن نلاحق الهرب في صقيع الليالي الباردة وقد أمسى سارياً مسافراً باحثاً عن مأوى لمشاعر أبقت لنفسه سجناً يترمح على براري الحرية انزوى بعيداً عن كل رياء البشر وحكاياتهم حتى لا يتجرد من حريته. تساءل حاكى نفسه إنه مجهول حتى من نفسه التى يسكن إليها بعيداً عن البشر حتى لا يطالة التأثير منهم ويقومون بطمس معالم الشيء الذي يسكن إليه كل ما حان حنين ووجد لكن خيطاً يشده يجذبه للهروب أكثر لإنهاء غيبوبة الأنفاس المتأججة، فلا يمكن لها أن تصمت ولا يكفي لها أن تحكي مادام الرفض يراودها وحواجز الوقت الأسطورية القديمة تهاجمها لا يزال المرء يحتفظ بكل حوافها حتى لا تندثر، حبه للتسلط واستعباد الآخرين دون توقف يأخذ كل شيء ويبقى فتافيت القش للآخرين ليلعبوا بها ويمارسوا الغوص على سطح الأرض ضانين منهم بأن العوم بين حبات القش تلتصق بملامس سطوحنا الهشة سرعان ما نقفز لنمارس إزالة في أوقات أخرى بأماكن تبدو أكثر عمقا.

عندما نملك الكلمة الحق لكي تنفذ حرياتنا كبشر يملك الآخرون بعضا من القمع لقتلها لكي تتهالك ويتناسونها كلمات ورؤى امتلكتها العزلة وقبعت دموعها فى محاجرها لا تحاول أن تظهر تجمدت وتجمد إحساسها وجفت وتوالت عليها المرات لها فى الطريق ثورة بطيئة يختزلها العقل الحافي حتى

تتبدد مالها من مدى يبددها إنها كلماتي المرفوضة تحت وطأة الموروث التقليدي لبيروقراطية مستمرة يحملها هرم هش جش رأسه بها لقاعدة مهزوزة جعلت الآخرين يمشون هازين الرؤوس.

ألقى ماكتبه على الأرض بعصبية وكأنه يكلم نفسه.

ووقف ثائراً مزمجراً فى حبسه الانفرادي المرفه مطالبا ضمه مع الجماعة.

افتحوا الباب أخرجوني

مهلاً سأخبر المأمور ليسمح لك.

جاء الأمر لضم الدكتور المفكر حاتم مع مجموعة السجناء السياسيين حتى يهدأ ويتم فترة من جراء آراء مخالفة للسياسة العامة للبلاد وتحريض كافة المواطنين بالمساجد والمنتديات والمجالس ونشر الفتنة فيما بينهم.

دخل الدكتور حاتم فى حوار مع زملائه وعن كيفية دخولهم المعتقل السياسي فكل واحد منهم دخل بتهمة مختلفة والغريب بأنهم من حملة شهادة الدكتوراه فى العلوم السياسية ، الإدارة الفلسفة، علوم الشريعة، علم النفس، التربية، الطب.

الدكتور حاتم متخصص بالعلاقات الدولية وهو أحد المفكرين الثائرين على المجتمع والسلطة دكتور حاتم ماهي تهمتك في كل شيء لم تبق تهمة لم تلفق لي ماعدا الجريمة التى هم اقترفوها بي فأصبحوا السجان والمجرم القاتل لقتل الحرية المستباحة لكل فرد، لكن ما تهمتك يا دكتور جواد فمعروف بأنك فلتة في تدريس مادة علم النفس فى الجامعة.

أخذ الدكتور جواد بالاستعداد للإجابة مع تحريك عينية وشفتيه وكأنه شبه مريض نفسي مع إنه طبيب ومحاضر فى نفس الوقت.

تهمتي انغلاق النفس البشرية واحاطتها ببوتقة الحصر النفسي ومحاصرة الذات بأفكار تحررية مستوردة لا يمكن لنا أن نتقدم مع مصادرة عقولنا وحصرها فيما يريدون ، استحالة أن نسخر المناهج الدينية والاجتماعية للمحافظة على السلطة.

ـ كيف المناهج الدينية؟

ـ بمعنى تدخل التاريخ السياسي وارتباطه بالدين مع أنه ظاهرة وليست مضموناً مطبق لم نفهم يا دكتور.

ـ ظاهرة الفساد الاداري وحتى المؤسسات الدينية منها الرشوة بيع الأصوات فى الانتخابات إلى آخر الموسوعة.

ـ إنها ظاهرة تشمل الدول المتخلفة أقصد الدول النامية ونحن تجمعنا هذه المنظومة يا دكتور حاتم نريد أن نرتقى.. نقوم بالإصلاح.. أنظر إلى الكم الهائل من المفكرين السجناء إلى الطاقة المعطلة فكريا... لمَ لا تقدم لهم الامكانيات بأمة خلت من دارها النار؟

ضحكت المجموعة من (خلت من دارها النار) أهي ليلى

إنها وطني

-أتريد أن تشعل النار في وطنك

-أريدها شرارة من عمل ونشاط طوال النهار وسكون من السادسة مساء كباقي الدول المتقدمة وليس طوال الليل شاب هائم ورجال فارغون وأسر مهملة في البيوت بلا راع، النهار معاشاً والليل سباتاً.

رد عليه الدكتور في الشريعة د/عماد

صحيح كل ما تقوله لكن كيف لنا من تنظيم مجتمع اعتاد على ذلك إنه موروث فيهم تخطوا مراحل التعليم كل يحمل فكراً مستقلاً ولا يمكن تسخير الناس إلا بالحسنى... والله لو اتبعوا دين الله.. لما وجدت أخطاء بينهم.

أذن المؤذن لصلاة الظهر قام الجميع للصلاة.

بعد أن أخذت المجموعة قسطاً من الألعاب الرياضية، اجتمعوا مساء في بهو السجن المخصص لهم لكن الدكتور حاتم انزوى عن المجموعة وعن النقاش، اختلى بنفسه مع كتبه ومؤلفاته والمساء وسكونه وتقدم أفكاره وهواجسه تروي صفحات خياليه وكأنه يسير على محاذاة شاطئ بحر بلاده حراً ينشر قصائده التي لم يصرح بها لأحد، يخاطب بها الأرض والأطماع وشرور الإنسان، قطع حبل تفكيره صوت يدوي ومناظر أبشع على شاشة التلفاز قطع كل اتصال بينه وبين ذاته لينتقل أكثر حزناً على الوضع العربي المزري الذي لن يتغير مادامت السياسة العربية لا أرى لا أسمع لا أتكلم.. تركهم ليكمل ما بدأ به من كتابه الجديد (أفكار حاتم لمجتمع نائم). دراسة تحليلية للمجتمع العربي بين النخبة والأمية المتفشية.

بدأ يسرد في مخيلته...

يخطئهم الآخرون يبطشون به ويغلقون كل باب معهم لكن عندما يمجدونهم يفتحون لهم أبواب المجد من مال ورفاهية.. كيف تكون المعادلة بالطبع معادلة مختلة التوازن... من يتنازل لمن... الفكر الواعي ينحصر أم السلطة الباطشة تنتصر وصحوة لابد أن تجد مساحتها مع الكل أو بعضاً من الكل فكيف بواحد أصم والآخر عين ترى وعين مطموسة وآخر نائم والثاني بنصف دماغ أهوج عصبي متمرد مع نفسه وآخر كالبغل يأكل وينام بلا عمل ولا هدف ولا مبدأ... لمن نكتب ولماذا نكتب؟؟ والعقول النيرة تحيطها جدران السجن المرفهة. إن تعطيل وغياب العقول الواعية كمثل الأدمغة الغبية التي لا تعي من حولها بشيء ما الفرق؟

طوى أوراقه ومضى يمشي بين ممرات رفاقه محصورا بينهم بمأساته ومأساتهم.. أفكار تنشط والدافع أكبر والأنفاس تتأجج وتأخذ بالنمو دون مدخل للخروج من متاهات السجن المؤقت الذي يساومة إما أن تبقى أو تخرج خلف ظل جدار بيتك ليس لك إلا محاضرتك في الجامعة على نطاق منهجك المعمول به ولا أفكار خارجة، عملية مناجاة الذات مع الدكتور حاتم تجعله أكثر حزماً للقيام باستراتيجية جديدة ينتهجها مع من حوله كي ينجو بما هو فيه من

انكسارات وقتية ستزول بزوال المؤثر.. هل يمكن للحركة الفكرية أن تحقق أبعادها المطلوبة في حدود القيم الثابتة، لابد للمواجهة بضمير واحد مع النفس ومع الناس.. ما هو الخطأ الاجتماعي الذي تقع به من عدم استيعاب كل طرف للآخر أليست هي طرق الطرح وعدم مسايرة النقاش والثقة بالالتزام بالموقف وقوة الحجة وبهذه الحالة مطلوب من كل فرد في المجتمع ممن يدلي برأيه أن يخمد مالم يكن محامياً عارفاً بخبايا العبر ومحتوى الكلام وفلسفة الاقناع حتى ينجو من براثن الظلم ومقتنيات الحصار الذي يعتلي رقابنا ولا نستطيع أن ننزل حتى قليلاً لنعرف أن نتكلم، الكلمة وقفت في الحناجر وأبت أن تخرج، أوقفتها الأنفاس المضغوطة والأماني المحسورة... أخذ يطلق كلماته...

أتيت ظمآن
ما للظمآن غير الماء
وردت النبع لأرتوى
تراجعت.... يئست
صحراء قاحلة جرداء
عرفت بأن النبع
هو سبب ظمأي
تعديت الحدود
بلا قيود
وجدت جنة الله فى أرضه

ما أن انتهى من مقطوعته الشعرية حتى ضج من حوله، نهض ليرى ما حدث.... غيبوبة سكر لأحد المفكرين، صوت اسعاف قد مضى وهو لايزال فى داخل ا فكاره، عاد ليسمع خبر اطلاق سراح مجموعة من المفكرين والكتاب مربوط خروجهم بتعهد عدم التعرض للذات السلطوية قبل ذلك جاء أحد الكتاب المفكر الباحث أديب عارف للسلام على رفاقه ودار الحديث بينه وبين الدكتور حاتم.

ـ كفارة يا أستاذ أديب
ـ الحمد لله
ـ ما هي تهمتك

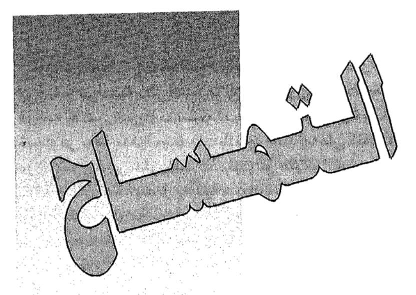
تهمتي وجهة نظر كتبتها عن مسميات مدرجة بالقاموس السياسي العربي تتنافى مع العقيدة يا أستا ذ أفضل من قطع رقبتك فالنظام الجمهوري الذي يتصوره البعض بأنه نظام يعني بانطلاق الحريات أسيء استخدامه ليصبح نظاما أبديا للحاكم وشبكة استخباراتية مسخرة له يحارب الفساد السياسي والاداري منتخباً من الشعب ذلك بالطبع لا يكفي ، بوجود التحزب والحرب النفسية والاجتماعية بين الأفراد بمسمى المنافسة بالآراء وفرضها بصفة فردية وليس بمنجزات الأعمال.

ـ دكتور حاتم أجدك تتكلم بمنطق كل إنسان ينشد الحرية والكرامة المفتقدة.

- بعضاً مما عندكم
- أودعكم على أمل لقائكم فى محافل تليق بنا كبشر نحمل أدمغة نيرة وليس كقطيع يساق فى المعتقلات.
- ما هي نيتك بعد الخروج من السجن أهي كتابة مذكرات كما لكل الأدباء والمفكرين السجناء السابقين.
- لا أنوي ذلك، المدة التى قضيتها قصيرة جداً وما أنا فيه عبارة عن قرص إذن بمعنى بداية اللعبة السياسية المعهودة ذلك ليس بجديد وإن كتبت تعهداً على نفسي فسيأتي غيري من أمناء هذه الأمة وسيكتب أكثر مما كتبت، إننا لا نتسبب فى إثارة المجتمع فالمجتمع الآن قنوات المعرفة والفكر باتت أمامه بلا رقيب نحن نشترك مع العالم بقرية صغيرة ولا مجال لحبس أنفاسنا فإن حبست هنا نجدها هناك تحت مظلة العلم، الفكر، الضوء السياسي بات كالشمس يضيء للجميع أيستطيع أحد حجب الشمس عن الأرض إنها على مدار الساعة تزور كل البشر سواسية.
على نخبك يا وطني.. أحسنت
إلى اللقاء.

رجع حاتم لأنفاسه الجارية بكلمات أكثر معاني الأستاذ أديب عارف متهم ببضع كلمات كتبها، كيف بمن متهم بثورة مجتمع بأكمله إنها رحلة مسافات طويلة لا تهم مدتها بقدر ما لهذا المجتمع من وعي، متى سترسو الأمة على مرسى الأمان؟؟؟

أوراقه ومشى على محاذاة الحديقة المزدانة بجميع أنواع الورود والخضرة على مد النظر ثم جلس على أحد كراسيها وعلى أصوات الآخرين، من يأكل الحلوى إلى شرب المرطبات لسكرة الذاكرة بما فيها ابتلع ريقه واستعاد وجوده ثم ركز نظره على فكرة فأغمض عينيه واسترجع اكمال خطته لكتابة روايته الجديدة (هرم من تراب) استقصى منها أبطالها وهزائمها وحروبها إلى جلسة وفاقها إلى حلم يتجسد حقيقة فأفاق.. سجل كل ما كان بالذاكرة حتى لا يختفي من هموم الوجع، أكمل دورته سادراً فى ذهوله صامتا فاتحاً أبواباً ومعرجاً على زهور قد نبتت من قاع الأرض بلا أغصان، انحنى.. لامس فيها الدفء فى وقت بارد.. تركها.. تراجعت للانضمام وعلى أوراقها بعض قطرات من الندى قد مسحتها يداه.. ابتلت بها.. سحقها بيديه وبلل بها وجهه ومضى منحرفاً للوصول لنقطة بداية المثلث لمخطط سور داخل السجن المرفه لتتبد أنفاسه من الهواء الطلق ورؤية فضاء الطبيعة لأنفاس تبدو أقل مساحة حاملاً لوحة رسم لصورة إنسان يحمل بيد حفنة تراب والأخرى مجموعة كتب ويحيط به مثلث متساوي الأضلاع زواياه متساوية يقف عند رأس من رؤوس المثلث بداخله خضره وخارجه غبره إنه حال الأمة البديع المدى.



التمساح

بقلم:
بهوش ياسين (المغرب)

سحب إبهامه من الكتاب، وعيَّن الصفحة بورقة طبية كانت في جيبه الأيسر. نظر إلى الشخص ذي الكرش الكبيرة، نظر إلى فراجيته الفضفاضة ورأسه الأصلع.

كان ذو الكرش الكبيرة والرأس الأصلع يساوم بائع قمصان متجول. تناول منه قميصاً صيفياً أصفر ونشره على الطاولة. رفعه وأبعده عنه قليلاً. مد يديه إلى الأمام. أصابع يديه منتفخة. بدت كما لو أنها نفخت بواسطة غشاء قلم جاف، تمهيدا لسلخ الجلد. عنها وقمة رأسه العارية تعكس ضوء أحد المصابيح. مضى يساوم البائع لمدة ربع ساعة، انتقلت خلاله الورقة الطبية ثلاث صفحات إلى الأمام.

كان الكتاب موضوعاً بجانب كأس فارغة. تناول الكأس ونظر فيها، ثم أعادها فوق الطاولة بعيداً عن الكتاب. استل الورقة الطبية واحتفظ بالأصابع داخل الكتاب. قرأ التعليمات على الوجه المكتوب بلغة أجنبية ثم الوجه المكتوب بالعربية. طوى الورقة وجعلها مكان الأصبع. وأخذ يجس بطرق لسانه، السن التى نخرها السوس.

اقترح ذو الرأس الأصلع أن يقتني القميص بخمس الثمن الذي ذكره البائع المتجول. بدا وجه البائع المتجول كالحاً وقد عض جلد الحنكين على عظام الوجه، فتكونت تحت الوجنتين الضامرتين حفرتان تناول القميص بيد واحدة وطوح به على كتفه، ومضى على الرصيف إلى أن تجاوز القمامة المطروحة عند جذع الشجرة الداكنة، ثم عاد وخصم نصف الثمن.

تناول الأكرش عود كبريت وقطع رأسه الأزرق ورمى به على الرصيف،، ثم شطر الساق الخشبية نصفين، وكشط الخيوط الجانبية المؤذية، ثم جعل ينكش أسنانه.

عاد إلى الكتاب وفتحه أعاد قراءة طريقة الاستعمال في الورقة الطبية، ووضعها في جيبه، على الصفحة اليمنى صورة خرتيت مضطجع، وقد نفرت قوائمه القصيرة، وبدا متضخماً بجانب الخرتيت امرأة بلباس كاكي قصير. تمسك في يدها بندقية صيد ذات طلقتين أسندتها على كتفها موجهة الفوهتين دون تصويب، إلى أعلى خلف الخرتيت ذي القوائم القصيرة، رجل نحيل أصلع بلباس كاكي أيضا يحمل بندقية صيد ذات فوهة واحدة، وحول كتفه تتدلى حقيبة جلدية منفوخة.

رفع رأسه عن الكتاب نظر إلى صف البنايات الداكنة التي نبتت في كل مكان. رقعة السماء الضيقة معتمة تبدو كسقف مظلم على الرصيف شخص يكنس بقايا زجاجة. لفت انتباهه صوت قطع الزجاج تحت المكنسة الطويلة كانت القطع، تعكس شظايا الضوء وتزحف ببطء في اتجاه القمامة.

بدا التمساح الأخضر فوق الجيب جهة القلب، فاتحاً فمه الطويل، ومن حوله بحيرة صفراء تشبه الآن إفريزاً صقيلا من الصخر الأصفر. استوت البحيرة الصفراء والتمساح الأخضر على الطاولة.

قال: «في الحقيقة، أنا لا أرغب في شراء القميص، أريد هذا التمساح فقط. هل لك أن تبيع لي التمساح بدون القميص؟».

مرر طرف العود المشطور بين أسنانه، وتفل قطعة من جير الأسنان. قال: «في الواقع، أريد أن أشتري البحيرة أيضا. البحيرة بدون تمساح... أو التمساح بدون البحيرة... أو كليهما معاً على شرط أن يتغير لون التمساح فيصير أحمر أو أسود... ولون البحيرة أزرق... لا .. أبيض بحيرة بيضاء وتمساح أحمر. ما رأيك؟».

القمامة الموضوعة على حافة الرصيف، ممتلئة بقشور البطيخ الأصفر وظهرت شرائط البطيخ محروثة بالأسنان كآثار عجلات جرار على حقل موحل. وعلى سطل القمامة القصديري آثار رسم لمجموعة من الحيوانات بصباغة باهتة.

نظر البائع إلى القمامة حيث وصلت قطع الزجاج الآن. واجه الأكرش القمامة نظر إلى المكنسة ثم إلى وجه البائع. جعل الآن، يتأمل غلاف الكتاب حيث رسم لامرأة عارية محنطة التصقت بقايا الجلد بالعظام حتى اتخذت شكلها. عينا المرأة غائرتان. في محجريهما شيء أشبه ما يكون بملح متحجر. فتح الكتاب، فنهض الخرتيت وركض. الخرتيت ثخين. قوائمه قصيرة وقوية. قوائم الخرتيت أربعة ووزنه ثقيل حين يركض الخرتيت المنفوخ، يترجرج جنباه.

قالت المرأة النحيلة للشخص الأصلع: «تصوب أم أصوب أنا؟»

ثم نقل البائع قمصانه من كتف إلى كتف، ألقى بالأصفر على الطاولة وقال: «هات النقود!».

ركض الخرتيت الآن في اتجاه المرأة النحيلة.

بصق الأكرش جانباً تناول كأس ماء ملأ فمه ثم بصق الماء على الرصيف

تناول الكأس مجددا أخذ جرعة واستبقى الماء فى فمه لحظة ثم تجرعه. وسمع البائع غرغرة كمرور الوحل فى مزراب منعرج.

قال: ـ كم؟

ـ الثمن الذى ذكرت.

فتح التمساح فمه. تأرجحت قدما الشخص المعلق في الهواء فوق البحيرة فى الطرف الآخر للحبل، كيس من الرمل، أحدث فيه ثقب صغير التماسيح تتدافع هائجة والرمل ينزل من كيس الرمل. الكيس يفرغ من الرمل والكيس ينزلق صاعداً. تحت الكيس والشخص المعلق بحيرة من الأوحال والتماسيح الجائعة. الشخص الرهين بكيس الرمل يصرخ، يكاد يقذف بأمعائه ورئتيه من فمه. ذرات الرمل تتساقط على عيون التماسيح للتمساح مشطان من الأسنان عيون التماسيح صغيرة جلود التماسيح خشنة له فكان طويلان.

ـ بكم تبيع البحيرة؟

ـ مع التمساح أم بدونه؟

ـ بدونه

ـ أريد أن أبيعهما معا.

صوبت المرأة النحيلة بندقيتها ذات الماسورتين إلى جبهة الخرتيت ضغطت على مفتاح الموت، واخترق شيء ما جبهة الخرتيت، أحدث فيها ثقباً صغيراً. تأرجح الخرتيت ارتعش كتفاه ثم سقط. أطلق الأصلع رصاصة أخرى على صدغ الخرتيت. عدد قوائم الخرتيت أربعة قوائم الخرتيت قصيرة الخرتيت الآن مطروح على جنبه. والمرأة خلفه والشخص الكاكي بجانبه.

ـ ماذا قلت، تأخذه بأربعين؟

ـ كلا بثلاثين.

ـ بثلاثين

ـ بعشرة

على الصفحة اليسرى فقرة حول الطريقة الغامضة لتحنيط المومياء باقي الصفحة خال سوى من رسم بالفحم لشخص بدين يرتدي سروالاً قصيراً وقد برزت كرشه إلى الأمام وسقط على الركبتين، وبدا رأسه الصغير غارقاً فى شحم الرقبة. كانت يداه كما لو نفختا تمهيداً لسلخ الجلد عنهما بدا إبهام اليمنى ثقيلاً مشحواً بالدهن والقطن.

ـ طيب. أريد التمساح فقط.

ـ التمساح ليس للبيع.

ـ أريد أن أربيه فى بيتي لدي حوض سباحة كبير أريد أن أضع فيه تمساحا شرساً. لا يهم لونه سأصبغه بالأزرق. أو أعيد صباغة الحوض بلون التمساح. ما رأيك، الحوض بدون تمساح ليس حوضاً؟!

ـ بكم تأخذ القميص إذن؟

ـ لا يلزمني

محطات ثقافية عربية

مدحت علام

مدحت علام

رابطة الأدباء: حياة الرايس تحاضر عن المرأة والإبداع

ضمن أنشطة رابطة الأدباء الثقافية لهذا العام نظم محاضرة بعنوان «المرأة والإبداع... تجربة شخصية للأديبة والباحثة التونسية حياة الرايس. ولقد أدار المحاضرة الكاتبة فاطمة يوسف العلي التي أوضحت في تقديمها الأمور المتعلقة بالمرأة المبدعة، وإشكالية الإبداع الأدبي لديها، والأسباب التي تدفعها للكتابة، وقالت: «الأصل عند النساء الحكايات التي تقصها الجدة والأم، فالمرأة في حقيقتها مبدعة، ولقد حققت وجودها في مختلف الميادين الإبداعية».

وكانت محاضرة الرايس عبارة عن شهادة تتعلق بالموت أو الكتابة المخايلة للخلود فقالت: «كدودة العنكبوت عششت ما بين الحرف والحرف الذي علق بي وبدا مغريا جميلاً شاقاً ثقيلاً، عميقاً كالهدر، وتهت في متاهات النسيج، وصار الرف عمقي وبعدي، حياتي، وموتي».

وأضافت الرايس: «مسكت بيدي على الحرف كالماسك على جمرة من زمن تزاحمني فيه بنات جنسي، وتتحداني في مواجهة الموت، بما يتدفق من أرحامهن، وبعدما انتهت الرايس من شهادتها ألقت عدداً من قصائدها الشعرية التي عبرت فيها عن حزمة من الأحاسيس، والمشاعر ومنها قصائد «قطرات» و «دعاء» و «واجب ثقيل»، وغيرها، كما تقدم الحضور في الختام، بمداخلاتهم وأسئلتهم المتنوعة.

إصدارات أعضاء رابطة الأدباء في مكتبة جرير

أكد عضو مجلس إدارة رابطة الأدباء رئيس اللجنة الثقافية الروائي حمد الحمد بأن الرابطة سعت إلي تسويق إصدارات الأعضاء، وذلك بالاتفاق مع مكتبة جرير - وهي أكبر مكتبة في الكويت افتتحت حديثاً - على بيع إصدارات الأعضاء في مجالات الشعر، والقصة، والرواية، والدراسات، ودعت الرابطة كل المهتمين بالأدب والكويتي من باحثين وطلاب جامعة ومعاهد، والقراء إلى الحصول على الجديد من الإصدارات الكويتية الإبداعية من مكتبة جرير في حولي، كما تقدمت الرابطة بالشكر إلى المسؤولين في المكتبة لتبنيهم هذا المشروع الثقافي المهم.

الأدباء يستقبلون وفداً مغربياً

زار وفد مغربي رابطة الأدباء والتقى عدداً من الأعضاء الذين كانوا في استقبال الوفد الذي حضر إلى الكويت بدعوة من وزارة الاعلام.

تحدث الوفد المغربي عن التبادل الثقافي بين البلدين، وضرورة أن يكون هناك تواصلاً فكرياً بين المثقفين في الكويت، والمغرب، بالإضافة إلى الحديث في مواضيع تتعلق بالثقافة العربية جميعا والصعوبات التي تواجهها ومن ثم الحلول المناسبة لها، ولقد شاهد الوفد فيلم المهرجون، وأبدى إعجابه بما قدمه من رؤى متطورة حيث تزامن حضور الوفد مع عرض الفيلم وهو من تأليف وتمثيل واخراج ناصر الكرماني، وكان الفيلم يعرض في مسرح الرابطة بحضور حشد من الجمهور.

ضم الوفد المغربي الناقدة الأدبية نائب البرلمان «الكاتب العام الدكتورة رشيدة بنمسعود، والناقد الأدبي مستشار المكتب المركزي الدكتور حسن بحراوي، والناقد الأدبي أمين المكتب المركزي لاتحاد الكتاب المغاربة عبدالرحيم العلام، والكاتب الصحافي الدكتور محمد بوحزار أمين فرع الاتحاد في الدار البيضاء الروائي الحسين بهوش.

آدم يوسف يتحدث عن النزعة السردية في قصيدة التفاصيل

وفي رابطة الأدباء ألقى الشاعر آدم يوسف محاضرة عنوانها «النزعة السردية في قصيدة التفاصيل اليومية» ولقد أدار المحاضرة الشاعر نشمي مهنا.

وأوضح المحاضر في البداية أسباب تنامي قصيدة التفاصيل اليومية واتساع السرد فيها كما أعطى تعريفاً مفصلاً عن مصطلح السرد» الذي يشتمل على قص حدث أو أحداث أو خبر أو أخبار، وتحدث يوسف عن الفضاء المكاني فقال: «في القصيدة الخليجية المعاصرة يظهر مفهوم الفضاء بشكل واضح في البنية الشعرية، مما يخلق حالة من التناص بين القصيدة، والنص الروائي، فالمكان هنا عنصر مشترك إضافة إلى وجود تسلسل زماني في بعض القصائد»، ثم تطرق المحاضر إلى الأجناس الأدبية وأفق التناص وأوضح أنه في القصيدة الخليجية المعاصرة يتشكل التناص عبر محاور واعدة من حيث المضمون والشكل، بين شعراء معاصرين، أو مختلفي الزمان، بالإضافة إلى ما قدمه من قراءة في العديد من قصائد شعراء خليجيين.

مؤسسة البابطين: شعراء العراق يلتقون في الكويت

من أجل التواصل العربي مع التجارب الشعرية العراقية تعتزم مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري إقامة «ملتقى شعراء العراق الأول» والذي سيكون مقره الكويت. وهو ملتقى يسعى إلى مد جسور التفاهم، بين شعراء العراق وسائر شعراء العرب، حيث ان المؤسسة قامت بدعوة العديد من الشخصيات الأدبية والفكرية، العربية من أجل إحياء وحضور هذه التظاهرة الثقافية المهمة، وسيضم الملتقي. المحدد له أبريل «الجاري موعداً» عدداً من الأنشطة وأمسيات شعرية وغيرها. وكان أمين عام الجائزة الكاتب عبدالعزيز السريع قد أعلن لوسائل الإعلام عن أهمية هذا الملتقى والجاهزية العالية للمؤسسة لاستقباله على أرض الكويت.

أمسيتان شعريتان للشاعرين سعاد الصباح وغازي القصيبي

تضمنت أنشطة مهرجان «هلا فبراير» العديد من الأمسيات الشعرية التي أقيمت في صالة التزلج، وأحياها العديد من الأسماء الشعرية، وكان من أبرزها الأمسية الشعرية المتميزة التي أحيتها الشاعرة الدكتورة سعاد الصباح، وكذلك الأمسية الشعرية التي اختتم بها الشاعر الدكتور وزير المياه في المملكة العربية السعودية غازي القصيبي فعاليات المهرجان.

ألقت الدكتورة سعاد الصباح في أمسيتها عدداً من القصائد التي تجولت عبرها في العديد من الأغراض الشعرية، وكان لحضورها الجذاب، وروحها المحلقة في فضاءات الشعر والحلم، الأثر الكبير في نجاح هذه الأمسية كي تقرأ بعض ما كتبته في الوطن، والحب، والحياة، مختتمة أمسيتها بقصيدة «كن صديقي» تلك التي أنشدتها وسط حفاوة جماهيرية، وبإحساس مفعم بالحيوية. يذكر أن الدكتورة سعاد الصباح كانت محط تكريم الشهر الفائت من قبل معهد العالم العربي في باريس.

وكانت أمسية الدكتور غازي القصيبي - التي سبقها بمؤتمر صحافي تحدث فيه عن الشعر، وعن بعض القضايا الفكرية في العالم العربي - عبارة عن لمحات شعرية، وصور استطاع من خلالها الشاعر أن يتجول بين رؤى شعرية متنوعة، فقرأ القصيبي - قصيدة «ولهانة» التي أهداها إلى الكويت ثم قصيدة سترجع من خلالها الذكرى الأولى لهزيمة عام 1967، بالإضافة إلى شعر المناسبات الوجدانية كي ينشد قصيدة كتبها عقب زواج ابنه، وأخرى تذكر فيها صديقه الراحل عبدالوهاب العيسى، ثم قصيدة أهداها إلى الشهيد فهد الأحمد،

وأخرى عن سقوط صدام حسين، والعديد من القصائد التي عبر فيها القصيبي عن مناسبات تعايش معها سواء كانت حزينة أم مفرحة.

المغرب:
انتهاء الدورة العاشرة للمعرض الدولي للكتب

شهدت الدورة العاشرة للمعرض الدولي للكتاب والنشر في الدار البيضاء العديد من الفعاليات الثقافية، والفنية، بالإضافة إلى مشاركة أكثر من 682 داراً للنشر من العالم العربي، والأمريكتين، وأفريقيا، وأوروبا، كما حظيت بمشاركة دول لم يسبق لها المشاركة فيه مثل المكسيك وغيرها.

وكانت المحصلة عقب إنتهاء الدورة أن أجنحة الكويت قد حظيت بإقبال جماهير متميزة على شراء الكتب، كما أن بعض المؤسسات الكويتية التي شاركت في المعرض، تبرعت بعدد من إصداراتها إلى المؤسسات التربوية المغربية.

الإمارات:
توزيع جوائز العويس الثقافية في دبي

أقامت مؤسسة سلطان بن علي العويس الثقافية في دبي حفلاً ثقافياً وزعت فيه جوائز دورتها الثامنة على الفائزين بها من شعراء، ونقاد، وكتاب عرب.

ولقد حصل هذا العام الشاعر الفلسطيني محمود درويش، والشاعر السوري أدونيس مناصفة على جائزة الإنجاز الثقافي والعلمي، بينما حصل الدكتور مصطفى ناصيف على الجائزة في مجال الدراسات النقدية والأدبية، وحصل الناقد محمود أمين العالم على الجائزة في حقل الدراسات الإنسانية والمستقبلية، كما فاز الشاعر العراقي حسيب الشيخ جعفر بجائزة الشعر، والكاتب محمد خضير بجائزة القصة وتضمن الحفل حزمة من الفعاليات والأمسيات، والمحاضرات.

مصر:
مؤتمر «علم اللغة الثاني»

عقد في القاهرة مؤتمر «علم اللغة الثاني» لكلية دار العلوم، والذي جاء هذا العام تحت عنوان «اللغة العربية في التعليم العام»، وشارك فيه خمسون عالماً من جميع أنحاء الدول العربية، ولقد ناقش هذا المؤتمر العديد من لقضايا

المتعلقة باللغة العربية وأهداف تدريسها، والإعداد العلمي والمهني لعلم اللغة العربية وغيرها.

ومن الكويت شاركت الدكتورة ليلى السبعان ببحث عنوانه «الأهداف العامة والخاصة لتعليم اللغة العربية في المرحلة الأساسية في الكويت ولقد أشارت السبعان في بحثها إلى ضرورة التطوير التربوي من خلال تخطيط وتنفيذ سليمين، وكيفية التعامل بين المدرسين وطلابهم في المراحل التعليمية المختلفة.

بيروت:
معرض كتاب على هامش الملتقى العربي للتربية والتعليم

شاركت دور نشر بارزة في افتتاح معرض للكتاب أقيم في بيروت على هامش الملتقى العربي للتربية الذي تنظمه مؤسسة الفكر العربي وإلى جانب دور النشر شارك عدد من المؤسسات التربوية العربية، ومن المؤسسات التي شاركت فيه مركز عبدالعزيز سعود البابطين الخيري للتراث والثقافة، كي يعرض عدداً من الكتب التراثية المهمة على مستوى العالم العربي.

ركز الملتقى على المشكلات التي تواجه التعليم العربي بمشاركة خمسة عشرة وزير تربية وتعليم وثلاثين رئيس جامعة حكومية وأهلية، كما أن جهات أخرى شاركت في تنظيم الملتقى إلى جانب مؤسسة الفكر العربي.

فلسطين:
شعراء عرب يكتبون عن «يافا» بيارة العطر والشعر

صدر للشاعر الفلسطيني سمير فوزي حاج عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر كتاب عنوانه «يافا... بيارة العطر والشعر»، وهو عبارة عن مختارات شعرية يتحدث عن «يافا» تلك المدينة الفلسطينية العريقة، ولقد ضمن الكتاب قصائد الشعراء عبدالوهاب البياتي، والجواهري، ومحمود درويش، ومعين بسيسو، وجبرا إبراهيم جبرا، وأدونيس، وفدوى طوقان وغيرهم.

احتوى الكتاب على باقة من الشعر العربي الذي رسم صورة مشرقة ليافا بكل تفاصيلها، وأهميتها في قلب كل عربي، والظلم التي تتعرض له ليل نهار على أيدي غزاة لا يقيمون للضمير قائمة.

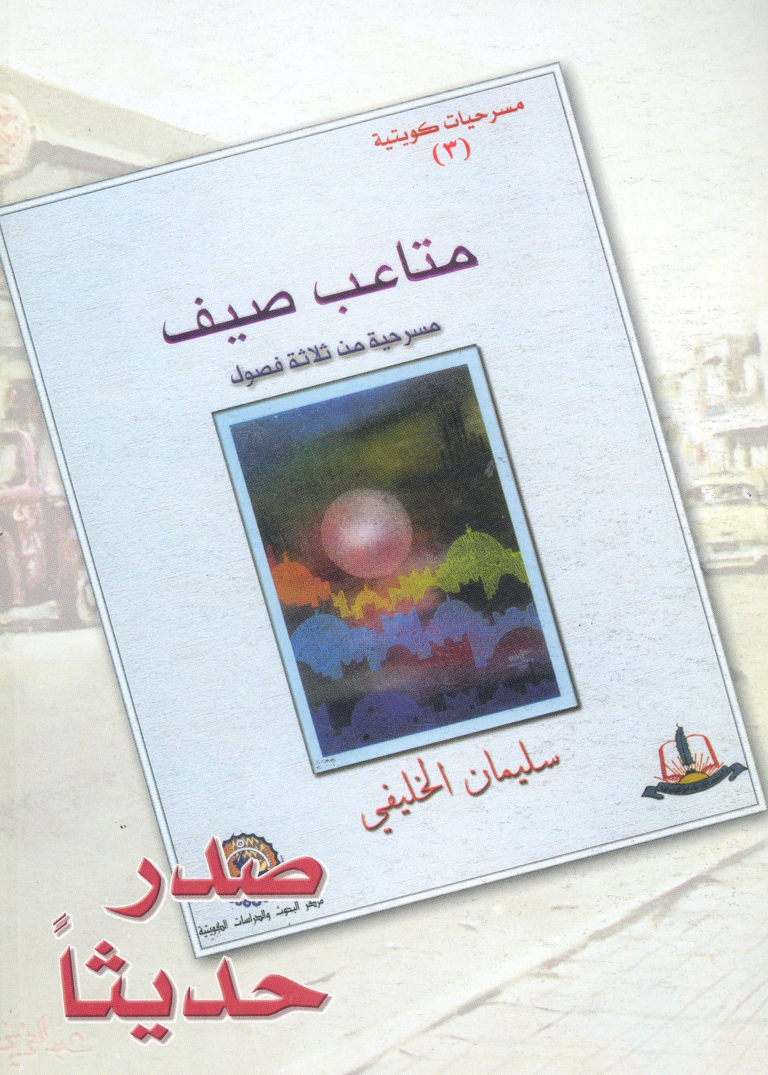
وكلاء توزيع البيان

- الكويت: الشركة المتحدة لتوزيع الصحف هـ: ٢٤٢١٤٦٨
- القاهرة: مؤسسة الأهرام هـ: ٥٧٨٦٣٠٠ـ ٥٧٨٦١٠٠
- الدار البيضاء: الشركة الشريفية لتوزيع الصحف هـ: ٤٠٠٢٢٣
- الرياض: الشركة السعودية لتوزيع الصحف هـ: ٤٩١٩٤١
- دبي: دار الحكمة هـ: ٦٦٥٣٩٤
- الدوحة: دار العروبة هـ: ٤٢٥٧٢٣
- مسقط: مؤسسة الثلاث نجوم هـ: ٧٩٣٤٢٣
- المنامة: مؤسسة الهلال هـ: ٤٣٤٥٥٩

لوحة الغلاف:
بريشة الفنان الكويتي عبد العزيز آرتي وهي مشهد من الكويت قديماً.



طبع بمطابع الوطن بالكويت


مسرحيات كويتية
(٣)
متاعب صيف
مسرحية من ثلاثة فصول
سليمان الخليفي
مركز البحوث والدراسات الكويتية
صدر حديثاً